

307:204

22  
1976

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomból:*

SZUBKULTÚRA ÉS UNDERGROUND

\*

Dokumentumok

\*

Könyvek

\*

1976 | 1

# HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

## Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BOR KÁLMÁN  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOPP LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
MIKLÓS PÁL  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY  
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő  
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő  
HOPP LAJOS

Szerkesztő  
T. ERDÉLYI ILONA

## Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.  
Tel.: 665–861 és 660–785

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12  
óra között

Titkár: SZ. ZEHERY ÉVA

Belső munkatársak: BONYHAI GÁBOR  
és GRÁNIOZ ISTVÁN

1976/I. XXII. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetben

## Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
KÁLMÁN BOR  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOPP  
BÉLA KÖPECZI  
PÁL MIKLÓS  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA  
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue  
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef  
LAJOS HOPP

Rédacteur  
ILONA T. ERDÉLYI

## Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

# HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1976/I. XXII. année  
Revue trimestrielle



# Szubkultúra és underground

Folyóiratunknak ebben a számában két olyan művészeti jelenségről tájékoztatjuk olvasóinkat, amelyeknek kapcsolatáról, összefüggéséről a nemzetközi szakirodalomban eltérő vélemények alakultak ki. A szubkultúra-fogalmat használják valamely társadalmi réteg vagy csoport kultúrájának jelölésére éppúgy, mint a kommersz-, az aljakultúra szinonímjaként, de mindkét esetben az igazi értékeket hordozó „magas” kultúrával szembeállítva. Az underground az elmúlt két-két és fél évtizednek az a művészeti mozgalma, amelyben a legegységértelműbben nyilvánult meg a hagyományos társadalmi és kulturális intézmények és művészeti irányzatok elutasítása: egy ellenkultúra kialakításának igénye. Mivel az underground elsősorban a diákmozgalmakkal kapcsolódott össze, egyes elemzői csoportkultúrának, s mint ilyent szubkultúra-jelenségnek tartják. Mások az underground által gyakran alkalmazott sokkoló, provokatív művészi eszközökre hivatkozva azonosítják az aljakultúra értelmű szubkultúrával. Az undergroundnak a szubkultúrával való azonosítását mindkét értelmezés esetében az underground ellenkultúra-jellege magyarázza: ha az értékes kultúra alatti jelenséggel van dolguk, nem kell elemezni, komolyan venni tagadó, tiltakozó tartalmát sem. Folyóiratunk a két fogalom jelentésének tisztázásához akar hozzájárulni a problémákat művészettörténeti összefüggéseiben vizsgáló tanulmányokkal és néhány dokumentummal. Az így kialakult kép szükségszerűen vázlatos, csak jelezheti a szubkultúra és az underground szerepét az egyes művészeti ágakban.

Köpeczi Béla tanulmánya a diákmozgalmak társadalmi háttérét és az új baloldali ideológiájára épülő művészeti mozgalmait elemzi. Sárközy Péter Gramscinak a populáris irodalomról vallott nézeteit ismerteti, Kuczka Péter a horror geneziséét, Miklós Pál pedig a kommersz vizuális kultúra kialakulását követi nyomon. Maróthy János a zenei ellenkultúra útjáról szól. Az underground képzőművészeti jelentkezését és esztétikai elveinek formálódását Beke László, filmművészeti lehetőségeit Erdély Miklós tanulmánya vizsgálja. Dokumentum-rovatunkban közöljük Rolf Schwendtner *Theorie der Subkultur* című könyvének egy részletét, amelyben a szerző a regresszív és a progresszív szubkultúra fogalmának bevezetésével tesz kísérletet a szubkultúra és az underground egységes értelmezésére; bemutatunk néhány jellegzetes underground-művet, ill. esszét (E. Miccini, G. Snyder, J. Nuttal, P. Schneider), míg Ju. Davidov „A nihilizmus esztétikája” című könyvének egy fejezete az undergroundot teljesen elutasítók véleményét illusztrálja. Könyvrovatunk recenzióinak egy része is a témához kapcsolódik, szubkultúra ill. underground-tárgyú művek ismertetésével.

A Szerkesztő bizottság

## SUBCULTURE ET UNDERGROUND

Dans le présent numéro de notre revue nous informons nos lecteurs de deux faits artistiques dont les rapports sont jugés différemment par les chercheurs. On utilise la notion de subculture pour désigner la culture d'une couche sociale ou d'un groupe, mais aussi comme synonyme de la culture commercialisée, d'une sous-culture, opposée, dans les deux cas, à la „haute" culture qui contient les vraies valeurs. L'Underground est le mouvement artistique des deux dernières décennies dans lequel se manifeste le plus nettement le refus des institutions sociales et culturelles et des courants artistiques traditionnels et la volonté de créer une contreculture. Comme l'Underground est lié, en premier lieu, aux mouvements étudiants, certains chercheurs le considèrent comme une culture de groupe, par conséquent ayant des traits subculturels. D'autres, faisant appel aux moyens artistiques de choc, à caractère provocateur qu'il utilise le nomment subculture dans le sens d'une sousculture. L'identification de l'Underground et de la subculture s'explique dans les deux cas par le caractère contre-culturel de l'Underground: s'il s'agit d'un fait subculturel de valeur, il ne faut pas analyser, ni prendre au sérieux son contenu de négation, de protestation — suggèrent certains chercheurs. Notre revue a l'intention de contribuer à rendre plus clair ces deux notions par des articles qui étudient les problèmes dans un contexte d'histoire de l'art, nous publions également quelques documents. Le tableau proposé ainsi est nécessairement peu complet, il ne peut qu'esquisser le rôle de la subculture et de l'Underground dans les différentes branches artistiques.

L'étude de Béla Köpeczi analyse l'arrière-plan social des mouvements étudiants et les courants artistiques nés de l'idéologie de la nouvelle gauche. P. Sárközy fait connaître les idées de Gramsci sur la littérature populaire, P. Kuczka parle de la genèse de l'horror, P. Miklós de la culture visuelle commercialisée. L. Beke étudie l'Underground et la formation de ses principes esthétiques dans les beaux-arts, M. Erdély se penche sur ses possibilités dans l'art cinématographique. J. Maróthy fait connaître certains aspects de l'anti-culture musicale. Parmi les documents figure un passage du livre de Rolf Schwendtner *Theorie der Subkultur* où l'auteur essaie de proposer une interprétation homogène de la subculture et de l'Underground grâce à l'introduction des notions de la subculture régressive et progressiste. Nous présentons quelques oeuvres et essais spécifiquement Underground (E. Miccini, G. Snyder, J. Nuttal, P. Schneider), tandis qu'un chapitre du livre de J. Davidov intitulé *L'esthétique du nihilisme* illustre l'opinion de ceux qui refusent totalement l'Underground. Les comptes rendus de la rubrique des Livres se rattachent également à la question traitée, nous rendons compte des livres ayant trait à la subculture et à l'Underground.

Le Comité de Rédaction

## СУБКУЛЬТУРА И «АНДЕРГРАУНД»

Этот номер нашего журнала мы посвятили рассмотрению таких двух явлений искусства, об отношении и взаимосвязи которых в международной специальной литературе сложились весьма противоречивые мнения. Понятие «субкультуры» мы используем для обозначения культуры какого-либо общественного слоя или группы. В качестве её синонима употребляется также понятие коммерческой или «низкой» культуры, однако в обоих случаях они противопоставляются несущей подлинные духовные ценности «высшей» культуре. «Андерграунд» являет собой такое явление искусства прошедших двух-двух с половиной десятилетий, в котором с наибольшей однозначностью нашло выражение негативное отношение к традиционным общественным и культурным институтам и художественным направлениям и, с другой стороны, потребность в создании своей («контркультуры»). Поскольку «андерграунд» в первую очередь связан со студенческими движениями, то отдельные исследователи считают его групповой культурой и, как таковую, относят к ряду явлений субкультуры. Другие, ссылаясь на часто используемые представителями «андерграунда» шокирующие, провоцирующие средства художественного выражения, отождествляют их искусство с «низкой» субкультурой. Отождествление «андерграунда» с субкультурой в обоих случаях направлено на объяснение противокультурного характера «андерграунда», то есть, если мы имеем дело с явлением, стоящим ниже уровня «высокой» ценностной культуры, то не следует серьёзно воспринимать и анализировать его протестующее или отвергающее содержание. Этим номером мы хотели внести свой вклад в более четкое определение обоих понятий как посредством исследований, анализирующих эти проблемы в их историко-эстетических взаимосвязях, так и путем приведения



некоторых документов. Нарисованная таким образом картина, разумеется, носит схематический характер и может служить лишь для обозначения роли субкультуры и «андерграунда» в отдельных видах искусства.

В исследовании Бэлы Кёпечи подвергается анализу общественный фон студенческих движений и опирающиеся на идеологию новых левых художественные течения. Петер Шаркёзи знакомит с взглядами Грамши на популярную литературу, Петер Куцка исследует генезис «литературы ужасов», Пал Миклош прослеживает формирование визуальной коммерческой культуры. Проявления «андерграунда» в изобразительном искусстве и формирование его эстетических принципов исследует Ласло Беке, а о его возможностях в области киноискусства повествует статья Миклоша Эрдеи. В документальной рубрике мы публикуем фрагмент из книги Рольфа Швентнера под названием «Теория субкультуры», в которой автор, путем введения понятий регрессивной и прогрессивной субкультуры пытается дать единое толкование субкультуры и «андерграунда». Далее, мы знакомим наших читателей с рядом характерных, эссеобразных произведений «андерграунда» (Е. Миччини, Г. Снайдер, Дж. Неттэл, П. Шнейдер), приводимая же глава из книги Ю. Давыдова «Эстетика нигилизма» демонстрирует мнение, полностью отвергающее культуру «андерграунда». Часть рецензий, печатаемых в нашем книжном обозрении, также присоединяется к затронутой теме, путем ознакомления с работами, посвященными субкультуре и движению «андерграунд».

*Редколлегия*

## *Kultúra — szubkultúra — szubliteratúra*

### I.

„A kultúra lehetővé teszi mindenki számára, hogy valóságos emberi élethez jusson el más emberek hozzájárulásával, munkájával és felfedezéseivel, de minden egyes ember személyes erőfeszítésének és gondolkodásának vagy az isteni inspirációnak a segítségével.”<sup>1</sup> S. Pufendorf 1686-ban írta le ezt a mondatot, amely természetesen magán viseli a kor jegyeit, de bizonyos értelemben előremutat: a kultúrát széles értelemben fogja fel, a valóságos emberi élet kialakításának feltételeként. Ma már egyre általánosabbá válik az a felfogás, hogy a kultúra nem azonosítható a tudománnyal és a művészettel, vagy általában a szellemi javak összességével, hanem magában foglalja az anyagi javakat is, sőt érték- és normarendszert jelent, amely meghatározza magatartásunkat és életmódunkat.

A szocialista társadalom kialakítása szempontjából a kultúra ilyen felfogásának roppant nagy a jelentősége, hiszen a termelési viszonyok megváltoztatása önmagában még nem biztosítja az új társadalom létrejöttét. A szocializmus az élet megváltoztatását tűzi ki célul, s ehhez elengedhetetlenül hozzátartozik, sőt előfeltétel a kulturális forradalom. Az új társadalmi formáció megszilárdításával, a termelés fejlődésével, az életszínvonal emelkedésével párhuzamosan erősödik az az igény, hogy az új kultúra győzedelmeskedjék az élet minden szférájában. Gyakran beszélnek ma az „életforma-forradalmáról” a szocialista társadalomban is, s ha ezen azt értjük, hogy nemcsak politikai, hanem más tudatformákban is ki kell alakulnia és el kell terjednie a szocialista értékrendszernek és az ezen alapuló életmódnak, akkor egyet is lehet érteni a kifejezéssel.

A hatvanas évektől kezdve az „életforma-forradalmát” a kapitalista országokban egy jórészt értelmiségi kisebbség tűzte zászlajára, amely kísérletet tett arra, hogy az úgynevezett ellenkultúrát, amelyet a polgári kultúrával akart szembeállítani, szélesebb rétegekben és mindenekelőtt az ifjúság körében elterjessze. Rokonszenvesnek kell tartanunk azt a törekvést, amely a kapitalista világ uralkodó kultúrájával szemben valami mást akart állítani, mégha világosan látjuk is azt a különbséget, amely a társadalmi forradalom és az ellenkultúrát hirdető értelmiség életforma-forradalma között fennáll, mégha tudjuk is, hogy az életforma-forradalom a társadalmi viszonyok megváltoztatása nélkül nem lehetséges. Mint említettük, az ellenkultúra hívei fel akarnak lépni a polgárság kultúrája ellen. Ezzel elismerik azt az alapvető marxista tételt, hogy minden társadalomban van egy *uralkodó kultúra*, amely az uralkodó osztály

<sup>1</sup> S. PUFENDORF: *Specimen controversiarum*. 1686. Idézi L. DOLLOT: *Cultures individuelles et culture de masse*. Paris, 1974.



kultúrája. Lenin azonban nemcsak uralkodó, hanem *elnyomott kultúrákról* is beszélt, melyek a parasztság- vagy a munkásosztály sajátjai.<sup>2</sup> Az „új baloldal”, amely az ellenkultúra gondolatát felkarolta, ezzel a felfogással lényegében véve szembenáll, mert azt tételezi fel, hogy az uralkodó osztály képes kulturálisan „integrálni” a tömegeket, tehát elnyomott kultúra valójában nem létezik legfeljebb „szubkultúra”. E tétel alátámasztására felhasználják a „frankfurti iskola” filozófusainak, az amerikai és francia kultur-szociológiának a modern *tömegkultúráról* szóló elméletét. Ezt az elméletet a legpregnansabban Jürgen Habermas foglalta össze *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című könyvében, amely elsősorban a kultúra áruvá válásával magyarázza a fogyasztói célú tömegkultúra kialakulását. „A kultúra — írja — olyan mértékben, ahogyan nemcsak formája, hanem tartalma szerint is áruvá válik, megváltik azoktól a mozzanatoktól, amelyek egy bizonyos tanulságot tételeznek fel — az »értő« elsajátítás ezzel szemben növeli magát a képességet is. Nem magának a standardizálásnak a következtében áll a kultúrjavak kommercializálódása és bonyolultsága egymással fordított arányban, hanem a termékek különös preformáltsága miatt, mely számukra fogyasztásra való érettséget kölcsönöz, nevezetesen olyan garanciát, hogy szigorú előfeltételek és persze érezhető következmények nélkül is befogadhatók. A kultúrával való kapcsolat fejleszt, míg a tömegkultúra fogyasztása semmilyen nyomot nem hagy; olyan fajta tapasztalatot közvetít, mely nem halmozódik, hanem regrediál.”<sup>3</sup> Ez a kultúra a manipuláció modern eszköztárával terjed és tartalmilag — amint Habermas mondja — „a valósághoz való hűséget a fogyasztásra való alkalmassággal helyettesíti, és inkább félrevezet a kikapcsolódási ingerek személytelen felhasználása felé, minthogy az ész nyilvános használatára ösztönözne”.<sup>4</sup>

T. W. Adorno a tömegkultúra ideológiáját így foglalja össze: „Ha egy mondatban akarnám összesűriteni, hogy tulajdonképpen mit jelent a tömegkultúra ideológiája, akkor ezt a »legyél az, ami vagy« tételének paródiájaként kellene kifejezni: az amúgy is fennálló állapot felmagasztosító megkettőzése és igazolása, minden transzcendencia és kritika megszüntetésével. Amennyiben a társadalmilag hatékony szellem arra korlátozódik, hogy még egyszer az emberek szeme elé tárja, azt, ami a létet amúgy is tulajdon normája gyanánt proklamálja, úgyhogy az embereket egy hit nélküli hitben a pusztá egzisztenciához köti.”<sup>5</sup>

Az „új baloldal” nemcsak a „frankfurti iskola” kulturkritikáját fogadja el, hanem annak illúzióját is a társadalom kulturális úton való megváltoztatására, a „negatív dialektika” vagy a „kritikai ész” felhasználásával. Ehhez kapcsolja — H. Marcuse és mások nyomán — a marginális, tehát a társadalom perifériáján élő rétegek társadalmi funkciójáról vallott felfogását, amely szerint éppen ezek lesznek alkalmasak arra, hogy a kapitalizmust felszámolják.

<sup>2</sup> Lenin 1913-ban a nemzeti kérdéstről szólva beszélt erről a megkülönböztetésről: „Minden nemzeti kultúrában megvannak — ha nem is kifejlett formában — a demokratikus és a szocialista kultúra elemei, mert minden nemzetben van dolgozó és kizsákmányolt tömeg, amelynek életkörülményei elkerülhetetlenül demokratikus és szocialista ideológiát szülnek. De minden nemzetben van burzsoá kultúra is . . . — még pedig nem »elemek«, hanem *uralkodó kultúra* formájában.” Lenin Művei. Budapest, XX. 8.

<sup>3</sup> J. HABERMAS: A társadalmi nyilvánosság szerkezete. Budapest, 1971. 238 — 239.

<sup>4</sup> Uo. 245.

<sup>5</sup> T. W. ADORNO: Exkurse. Frankfurt, 1956. 158.

Itt kell megemlíteni az úgynevezett militáns kisebbség elméletét is, amely az „új baloldal” képviselői szerint, egyedül alkalmas arra hogy a tömegekbe a forradalmi szellemet bevigye, s amely tulajdonképpen az ellenkultúra hordozója.

Az ellenkultúra hívei tehát nem az elnyomottak kultúrájára akarnak támaszkodni, mert egyrészt meg vannak győződve arról, hogy a munkásosztályt a kapitalizmus politikailag is integrálta, másrészt nem is hiszik azt, hogy a munkásosztálynak külön kultúrája lenne. Szerintük a munkásosztály elsősorban az uralkodó osztály által manipulált tömegkultúra hatása alatt áll, sőt ez a kultúra politikai befolyásolásának is egyik legfontosabb eszköze. Ez a nézet megakadályozza az „új baloldalt” abban, hogy helyesen mérje fel a munkásosztály mai helyzetét és szerepét az osztályharcban de megakadályozza abban is, hogy reálisan fogja fel a maga tevékenységének lehetőségeit, többek között kulturális vonatkozásban.

Az nem kétséges, hogy a kapitalizmusban az elnyomott osztály vagy osztályok kultúrája nem lehet teljes körű. A történelmi tapasztalatok azt bizonyítják, hogy mindenekelőtt a munkához, a közösséghez, a családhoz való viszonyban alakulnak ki a szilárd értékek és normák s ennek következtében a szokások is. Emellett különösen a politikai tudatban jelentkeznek az elnyomott osztály vagy osztályok kultúrájának sajátosságai.

Az uralkodó kultúra természetesen hat az elnyomottak kultúrájára mégpedig ma mindenekelőtt a „fogyasztói kultúra” útján. Hat azonban a különböző társadalmi formációk körülményei között kialakult és nagy értéket magában foglaló hagyományos kultúra is, amelyet a hivatásos intézmények mellett e munkásosztály művelődési mozgalmai is terjesztenek.

A nemzetközi munkásmozgalom kezdettől fogva nagy jelentőséget tulajdonított ennek a kultúrának, és a forradalmi pártok igyekeztek a tudomány és a művészetek legnagyobb értékeit népszerűsíteni a tömegek körében. Az „új baloldal” nem pusztán az uralkodó osztály által terjesztett tömegkultúrával vagy a mai polgár elit-kultúra egyes irányzataival szemben lép fel, hanem elítéli az egész eddigi kultúrát, azokat az értékeket is, amelyeket évezredek óta halmozott fel az emberiség. Ezzel tulajdonképpen a jólismert proletkult álláspontra helyezkedik, amely az októberi forradalom után hirdette meg az új osztálykultúrát, mégpedig úgy, hogy elvetette a kulturális örökséget, mint amely osztályszempontból elavult és nem segíti az új társadalom építését. A tekintetben persze eltérés van az ellenkultúra és a proletkult ideológusai között, hogy milyen társadalmi bázisra akarnak építeni: a proletkult a munkásosztálytól várta az új kultúra megteremtését, az ellenkultúra hívei viszont elsősorban az ifjúságtól, mindenekelőtt az értelmiségi ifjúságtól.

Ilyen módon az új kultúra kérdése az „új baloldalnál” nem osztályhoz kötöten merül fel, hanem inkább generációs lehetőségként, ami viszont a társadalmi változtatás és a kultúra forradalma közötti összefüggést eltorzítja. Ezzel nem akarjuk azt mondani, hogy nem beszélhetünk az ifjúság egyes rétegeinek különleges kultúrájáról vagy legalábbis különleges tendenciákról, amelyek az ifjúság által elfogadott kultúrában jelentkeznek. Nem kétséges, hogy az ifjúság szemlélete, magatartása, életmódja sok szempontból különbözik az idősebb nemzedékektől. Ezek a különbségek tudatosodnak a szellemi kultúra különböző irányzataiban, az irodalmi és művészeti alkotásokban, sőt még a divatokban is. Mégis hangsúlyoznunk kell, hogy az ifjúsági kultúra szembeállítás az osztálykultúrával, sőt az egyetemes kultúrával, olyan kísérlet,



amely nagyon is parciális hozzájárulás a társadalom és a kultúra megváltoztatásához. Az ellenkultúra elméletének alapvető gyengesége az osztályszempont nagyon is egyoldalú és a forradalmi munkásmozgalom tanulságait figyelmen kívül hagyó kultúra felfogásában fedezhető fel.

## II.

Az amerikai szociológusok nagy jelentőséget tulajdonítanak a modern kapitalista társadalomban az úgynevezett kiscsoportoknak, amelyek szelektálják a különböző befolyásolási központokból érkező hatásokat, és formálják, szabályozzák a kifelé irányuló reakciókat. Ezek a kiscsoportok az úgynevezett tömegtársadalomban foglalnak helyet és a családtól, az iskolai vagy a munkaközösségekig terjednek. A szociológiai vizsgálatok megállapították, hogy a kultúra befogadása szempontjából lényeges szerepük van a kiscsoportoknak, a személyi kapcsolatok befolyásolják a választást és képesek a tömegkommunikációs eszközök manipulálhatóságának is ellenállni.<sup>6</sup>

Tulajdonképpen a kiscsoportok léteire belső értékrendjére és aktivitására épül fel a szubkultúra elmélete. Vannak persze, akik a szubkultúrát széleskörűen értelmezték, etnikai és regionális csoportok, kisebbségek kultúrájára vonatkoztatták. Az „új baloldal” képviselői a szubkultúrát életkoruk által meghatározott, tehát főleg az ifjúság kultúrájaként fogják fel, amely függ az uralkodó kultúrától, de úgy, hogy ennek egyes mozzanataival szembeszáll, némelyeket felold, másokat abszolutizál, a lényeget illetően tagadást akar kifejezni. Ezért is használják gyakran szinonimaként az ellenkultúra kifejezést. Ebből a felfogásból indul ki Rolf Schwendtner, aki megkülönböztet progresszív és regresszív szubkultúrát. A progresszív szubkultúrának az a jellemzője, hogy az egész társadalmi értékrendet meg akarják változtatni, szembeszállnak az intézményes rendszerrel, és jórészt az elnyomott osztályra, a proletariátusra építenek. A regresszív szubkultúrák viszont csak a haszonélvezőket akarják kicserélni, a politikai harc helyett pótlékokat keresnek, társadalmi bázisuk a kispolgárság és a lumpenproletariátus. A szerző a diákmozgalmakból kiindulva úgy látja, hogy a progresszív szubkultúra normái az öngazgatás, a demokratikus részvétel, a csoportszolidaritás, az antikonvencionális — ruhában, hajviseletben, nyelvben, művészetben — és a szexuális szabadság.<sup>7</sup>

Schwendtner ezt a szubkultúrát szembeállítja azzal, amit a hippik képviselnek, amelyben regresszív elemeket is lát, Theodore Roszak a hippik és az „új baloldal” közötti azonosságot hangsúlyozza. Szerinte mindkét áramlat a személyiséget állítja előtérbe s ezzel együtt az egyéni tudatosságot és nem az ideológiát. A közös gyökerekre utal, hogy mindkét áramlat H. Marcuse freudista marxizmusából, P. Goodman alaklélektani anarchizmusából, N. Brown apokaliptikus test-miszticizmusából, Watts zenére épített pszichoterápiájából és végül T. Leary okkult narciszizmusából, a pszihedelizmusból merít. A szerző a beat-hip bohémiséget az új személyiség-struktúra és a totális életstílus előkészítőjének tartja, s ehhez járul az „új baloldal” társadalomkritikája. Az ellenkultúra Roszak szerint tiltakozni akar a technokrata, szcientista ideológia ellen, és a különböző irracionális-misztikus filozófiákat és mű-

<sup>6</sup> Erről összefoglaló: A. KOLSKOWSKA: Tömegkultúra. Budapest, 1971.

<sup>7</sup> R. SCHWENDTNER: Theorie der Subkultur. Köln, 1971.

vészeti irányzatokat felhasználva akarja az embert boldoggá tenni. Ebben a felfogásban háttérbe szorul a társadalmi harc, viszont előtérbe kerül a szellemi „megigazulás” s ezzel együtt az irracionálisizmus.<sup>8</sup>

Schwendtner és Roszak nézeteinek szembeállítására már figyelmeztet arra, hogy tulajdonképpen az értelmiségi ifjúság elégedetlenségének kétfajta irányzatáról van szó. Az ellenkultúra a beat nemzedékkel mutatkozott be, és folytatódott a hippy-mozgalomban. A beat mindenekelőtt bizonyos művészi és filozófiai előzményekkel szolgált, a hippy-mozgalom meghirdette az életforma forradalmát azzal, hogy új alapokra akarta helyezni a szükségletek, az értékek és az emberi kapcsolatok rendszerét. A fogyasztói társadalommal szemben az elemi szükségletek kielégítését állította, a kapitalizmus teremtette társadalmi hierarchiával szemben pedig az egyenrangúságot. Az új életforma keretét nem a „nagy társadalomban, ”hanem a kis közösségekben, a kommunákban akarta megteremteni.

Az „új baloldal” a hatvanas években az egyetemeken és más főleg társadalmilag diszkriminált, de gazdaságilag is kizsákmányolt kisebbségek körében jelentkezett. Politikai harcot akart vívni a fennálló társadalmi rendszer ellen, de úgy hogy liberális közgazdászokra, szociológusokra, filozófusokra támaszkodva tulajdonképpen harmadikutas álláspontot foglalt el. Elutasította a kapitalizmust, de a létező szocializmust is. A régebbi harmadikutas áramlatokkal szemben újdonsága az volt, hogy nem jobbról, hanem balról támadta a létező szocializmust és a forradalmi munkásmozgalmat, a kommunista pártokat. Ezért kapcsolódott a különböző anarchista, trockista, majd maoista irányzatokhoz. Ez a harmadikutas elképzelés fűződött egybe a hippy-mozgalom által jelzett életforma-forradalommal, amelynek bizonyos vonatkozásai nagy érdeklődést váltottak ki az ifjúság körében.

Sok vita folyt arról, hogy milyen gazdasági, társadalmi és egyéb okok váltották ki a 60-as évek nagy diákmegmozdulásait. Az „új baloldal” ideológusai mindenekelőtt a pszichikai tényezőket emelték ki, legfeljebb a társadalmi periferialitásra hivatkoztak még. Így Marcuse szerint az „új baloldalra” társadalmilag a marginalitás a jellemző, tehát olyan rétegekre vagy csoportokra támaszkodik, mint az ifjúság, a lumpenelemek vagy a színesbőrűek. Pszichológiailag az elidegenítő állam és intézményei, a tekintélyelv, a polgári életmód és erkölcs ellen tiltakozik. Véleményünk szerint ez a jelenség a kapitalizmus általános válságának egyik tünete, amely összefügg a társadalmi struktúra átalakulásával és ezen belül az ún. középrétegek súlyának növekedésével, a bérből és fizetésből élők arányának megváltozásával és függőségével, az ifjúságnak mint rétegnek mennyiségi növekedésével. Minden országban vannak azonban speciális okok, amelyek színezik az „új baloldal” megnyilvánulásait. Nyugat-Európában, különösen Olaszországban és Franciaországban a mozgalom sokkal inkább a valóságos társadalmi mozgáshoz, a tényleges osztályharcokhoz kapcsolódott felfelé menő időszakában, az Amerikai Egyesült Államokban vagy Nyugat-Németországban inkább szűken vett értelmiségi jelenség volt és marad. Külön problémaként kezelendő az „új baloldal” jelentkezése a fejlődő országokban és mindenekelőtt Latin-Amerikában.<sup>9</sup>

Bármilyen okai is legyenek az ún. ultraradikális vagy parlamenten kívüli ellenzék jelentkezésének, az teljesen nyilvánvaló, hogy a fennálló társa-

<sup>8</sup> TH. ROSZAK: *The Making of a Counter-Culture*. Boston, 1969.

<sup>9</sup> Minderről I. KÖPECZI BÉLA: *Az „új baloldal” ideológiája*. Budapest, 1974.



dalmi rend, a kapitalizmus ellen tiltakozik, bár politikailag rendkívül különböző formákban. Legegységesebb tulajdonképpen az uralkodó osztály kultúrájának megítélésében, ami azzal magyarázható, hogy e tekintetben elég jelentős elméleti tradícióra támaszkodhat. A frankfurti iskola már említett kultúra-kritikáján túlmenően sokat meríthetett Charles Wright Mills szociológiájából, amely az Egyesült Államok társadalmi rendjét elemezte, és különösen az uralkodó osztály és az államszervezet részletes leírásával és bírálatával hatott. Mills a változást a fiatal értelmiségtől várta, amelyet egyedül tartott képesnek a forradalmi fellépésre.<sup>10</sup> Ez a kapitalizmus-kritika nagy jelentőséget tulajdonít a szervezetnek, amelybe beszorítják az ember ideológiáját, képzeletét és neurózisait, tulajdonképpen egész magatartását, amely tehát ilyen módon a kártékony társadalmasítás eszköze. Ez a szervezet végzi az amerikai szociológusok szerint azt a manipulációt, amely megteremti a fogyasztói társadalom státusz-szimbólumait és az ezekhez igazodó magatartásformákat a manipuláció segítségével.<sup>11</sup>

Henri Lefèbvre és más francia szociológusok ehhez kapcsolják a „permanens kulturális forradalom” elméletét, amellyel a társadalmat meg lehet változtatni, és amely magában foglalja a szexuális felszabadítást, az urbanizálást, az „ünnepet”.<sup>12</sup>

De nemcsak a szociológiára támaszkodtak az „új baloldal” ideológusai, hanem a pszichoanalízisre is, különösen arra a változatra, amelyet Erich Fromm és Wilhelm Reich képviselnek, akik a kapitalista társadalmat az általános elidegenedés társadalmának tartják, és a szociológusokkal egyetértve ennek okát abban látják, hogy az ember túlságosan is társadalmi lény lett. A szexuális felszabadulás náluk a társadalmi felszabadulás feltétele, amely lehetővé teszi az ember belső szabadságát, a boldogságot.<sup>13</sup>

Ha ezeket az eszmei forrásokat tekintetbe vesszük, akkor azt is megértjük, hogy miért hatott a hippy-mozgalom és vele együtt, de tőle néha elkülönülve, az „új baloldal” az ellenkultúra eszméivel. Az ellenkultúra tiltakozni akart a kapitalizmus elidegenítő hatása ellen, s néhány olyan ideológiai közhelyet használt fel, és olyan formát alkalmazott, amely méltán keltett érdeklődést, hiszen reálisan felmerülő kérdésekre próbált nemcsak elméleti, hanem gyakorlati választ is adni.

A hippy-mozgalom egyik alapvető szándéka az volt, hogy megpróbáljon kivonulni a társadalomból és megteremteni olyan kis közösségeket, amelyek létrehozhatnák az ún. párhuzamos társadalmat. Ez a szándékuk az Egyesült Államokban, ahol az osztályharc éles formáját alig ismerik, a legradikálisabb társadalomellenes megnyilvánulásnak tűnt. A kommuna a kultúra időszerű formájaként hirdettetett meg, mint amely szakít a régi polgári családdal, új emberi kapcsolatokat és új életmódot alakít ki. A kommunák egy része a városokban, egy részük és — éppen a legkitartóbbak — falun alakult meg. A falusi kommunák jobban kötődtek a termeléshez és a reális életfeltételekhez, hiszen az elemi szükségletek kielégítéséért dolgozni kellett. A városi kommunák

<sup>10</sup> Vö. CH. WRIGHT MILLS: Az uralkodó elit, Budapest, 1962 és The New Left Reader, New York, 1969.

<sup>11</sup> Itt főleg W. H. WHYTE jr.: The Organisation Man (New York, 1956.) c. könyvére utalok.

<sup>12</sup> LA H. LEFÈBVRE: La vie quotidienne dans le monde moderne. Paris, 1968.

<sup>13</sup> E. FROMM: Escape from Freedom. New York, 1961. (22. kiadás) és W. REICH: Die Sexualrevolution. Frankfurt/Main, 1974.

sokkal inkább a társadalmon kívüliséghez, az élősdiséghez, sőt bizonyos esetekben a bűnözéshez kapcsolódtak, illetve értelmiségi -- művészi közösségekké váltak. Ideológiájukat néhány főbb gondolathoz lehet összefoglalni: az ember válassza meg életét, élvezze az életet, és végül ünnepelje azt. E célok elérésére minden megengedett, minden olyan is, amit a konstituált társadalom elítél. Ilyennek tartják a kábítószeres élvezetét, amelyről egyébként kimutatják, hogy kevésbé kártékony, mint a dohány vagy az alkohol. A kábítószeres élvezete nem önmagáért való, ez is beletartozik a felszabadulás taktikájába, kapcsolódik az ún. pszichedelizmushoz. Eszerint a kábítószeres élvezetével el lehet érni a teljes nyugalom állapotát, és olyan érzékenységet lehet kiváltani, amely alkalmassá teszi az embert rendkívüli esztétikai élményekre. P. Leary, a pszichedelizmus megalapítója, az eksztázist állítja a középpontba, amely nemcsak a belső megismerést teszi lehetővé, hanem a társadalomból való kilépést is. A pszichedelizmus szorosan kötődik a különböző irracionális, misztikus, vallásos irányzatokhoz. Azok, akik a kommunák életét vizsgálták, azt mondják, hogy ott mindenekelőtt a zen-buddhizmust és az asztrológiát népszerűsítő könyvecskéket találtak, bár az ilyen természetű ismeretek sokkal inkább a szájhagyomány útján terjednek, mint a könyvek olvasásával. Leary mindenesetre hivatkozik a tibeti *Halottak könyvére* és a kínai *Tao-te-kingjére*, amelyeket az amerikai körülményeknek megfelelően adaptáltak. Előtérbe kerül a *Biblia* és az abból kikövetkeztetett őskereszténység is, mint amely az ember felszabadulását akarta szolgálni a szükségletek körülhatárolásával, a szegénység elfogadásával, a túlvilági boldogság hirdetésével, de ugyanakkor az ezt kereső közösségek megteremtésével.<sup>14</sup>

A kommunák fel akarják szabadítani az embert a szervezett társadalom nyomása alól, a munkamegosztásból adódó robottól, a társadalmi konvencióktól és szabad emberré akarják tenni. Az elmúlt másfél évtized azt bizonyította, hogy ez a kísérlet társadalmi méretekben megbukott. A kapitalista társadalom a manipulációval és a represszióval egyaránt megkísérelte integrálni a hippy-mozgalmat, és nem is sikertelenül. Az ellenállók egy része a lumpenproletariátusba süllyedt le. Egy másik részük megpróbálja tovább éltetni a kommunistákat, és kísérletet tesz egy olyan „underground” kialakítására, amely mintegy rezervátumokban élhet, elkülönülve a tényleges társadalomtól. Ezek a kommunák azonban már inkább az „új baloldalhoz”, mint a hippy-mozgalomhoz kötődnek. Hogy ezeknek az utópista elképzeléseknek mi a sorsa, azt tudjuk a régebbi történelmi tapasztalatokból.

### III.

E háttér nélkül nem lehet megérteni azokat az irányzatokat, amelyek az irodalomban és a művészetekben kialakultak, és amelyek tulajdonképpen ma az ellenkultúrát jelentik. Miután a szó széles értelmében használt ellenkultúra nem valósulhatott meg, illetve csak sporadikus kísérletezésekben maradt fenn. Sokan azzal vigasztalódnak, hogy a mozgalomnak van esztétikája. Kétségtelen, hogy különösen a zenében, a vizuális művészetekben és bizonyos mértékig az irodalomban megtaláljuk ennek az esztétikának nem csupán elméleti, hanem gyakorlati következményeit is.

<sup>14</sup> Vö. ANNE LOMBARD: *Le mouvement hippie aux Etats-Unis*. Paris, 1972.

A beat-nemzedék és a hippi-mozgalom, valamint az „új baloldal” közötti kapcsolatok teljesen nyilvánvalók. Ginsberg, Salinger, Kerouac és mások különösen szoros kapcsolatot tartottak a mozgalommal abban a szakaszban, amikor az egyre inkább politizálódott és radikalizálódott. Ginsberg *Üvöltés* című verse azt mondhatnánk, e korszak legjellemzőbb vonásait foglalta össze és fejezte ki.

De nemcsak a beat-nemzedék írói vagy énekesei vettek részt az ellenkultúra esztétikájának kialakításában, hanem mások is.<sup>15</sup> A zeneszerző John Cage, aki Tolsztoj nyomán a művészetnek vallásos funkciót tulajdonít, azt állítja, a mai művészet csak társadalmi és nem esztétikai kritériumokkal határozható meg, és arra a kérdésre kell hogy választ adjon: van-e hatalma befolyásolni más cselekvését? Ez az aktivitás a kollektívához kapcsolódik: „A művészet már nem egy személy által teremtetett tárgy, hanem egy olyan aktus, amelyet az emberek egy csoportja indít el. A művészet társadalmasított. Már nem valami olyan, ami mond valamit, hanem az emberek egy csoportja, akik tesznek valamit azért, hogy -- a részt vevő személyeket is beleértve -- olyan tapasztalatokat szerezzenek, amelyre másképpen nem tudnának szert tenni. Cage a saját zenéjét is úgy képzei el, hogy a mű sokfajta módon adható elő, tulajdonképpen valamiféle kaland, amelynek nem lehet pontosan tudni a végét, a befogadó maga is része a mű kialakításának, s ez az, amit maga happening-nek nevez.<sup>16</sup>

Jean-Jacques Lebel, aki a happening egyik fő teoretikusa, ettől a műfajtól a művészet megújítását várja, és jellemzőit így írja le:

— annak a kiváltságnak az eltörlése, amelynek értelmében a művészetet intellektuálisan tönkreteszik, mégpedig közönséges közvetítők, akik gyűlölik a művészeket;

— a kulturális rendőrség eltörlése, tehát az olyan fixa ideás házőrző kutyaának a kiiktatása, akik a közönség hamis tudatát képviselik, és akik azt a bátorságot veszik maguknak, hogy megmondják valamiről, hogy jó-e vagy rossz;

— a szubjektum és objektum közötti abnormális viszony túlhaladása (néző—nézet, kizsákmányolt —kizsákmányoló, néző—színész, gyarmatosító —gyarmatosított, elidegenítő —elidegenedett, legalizmus —illegalizmus), amely eddig uralta és kondicionálta a modern művészetet.<sup>17</sup>

A képzőművészetből Jean Dubuffet-nek, az „art-brut” képviselőjének 1968-ban megjelent pamfletjét szokták idézni, amelyben a „nyers művészet” képviselője tagadja, hogy a művészetnek valamiféle társadalmi funkciója lenne, ellenkezőleg, társadalomellenesnek kell lennie. Szerinte ez az igazi művészet, minden más, ami a társadalmat szolgálja, ún. kulturális művészet. Ennek érdekében „dekulturációs intézményeket” kellene létrehozni, amelyekben azokat formálják, akik elutasítják a meglevő kultúrát, és elevenen tartják a társadalomban a protestálás szellemét. Végül is az új művészet jellegzetesen a moz-

<sup>15</sup> B. COOK: *The Beat-Generation*. New York, 1970., SÜKÖSD MIHÁLY (szerk.) *Üvöltés. Vallomások a beat-nemzedékről*. Budapest, 1967.

<sup>16</sup> JOHN CAGE: *A Year from Monday*. Middletown, 1969.

<sup>17</sup> J. J. LEBEL: *Le happening*. Paris, 1966.

gásban, az ismeretlenben való kalandozásban, az antiintellektualizmusban, a kisközösségek esztétikai élvezetében és aktivitásában fogalmazódik meg.<sup>18</sup>

A nyugatnémet író, Peter Schneider szerint: „A polgári irodalom, amely az óriás többség kétségbeesését elválaszthatja megmagyarázható és felismerhető okaitól, és élvezhető tapasztalattá formálja, az irodalom, amely a megrendülés legkisebb jele nélkül semmi mást nem hangsúlyoz, mint lemondást, kudarcot és veszteséget, az irodalom, amely csak azért mutatja meg a tömegeknek a nyomort, hogy hozzászoktassa őket, ez az irodalom halott és el kell temetni.” Milyen legyen az új irodalom és művészet? A vágyakat a valóság ellen mozgósítsa, tehát ábrázolnia kell a vágyakat és a kapitalizmust, és a kettőt szembeállítania. „Ebben a szembeállításban a vágyakat, amennyire csak lehet, távol kell tartani művészi formájuktól, hogy megnyerhessék politikai formájukat. A művészetnek nem az a feladata, hogy művészileg megszervezze a vágyakat, hanem hogy a vágyakat felszínre hozva, a gátlások alól nyers formájukban elvezesse a forradalomhoz.” A példa az ún. nagy panaszkodás, tehát a kínai nagy menetelés során tartott gyűlések, amelyeken a parasztok spontán formában mondták el vágyaikat. Az új művészet propagandisztikus, kiválasztja az emberi vágyak írott történetéből az utópisztikus képeket, és megmutatja a megvalósulás útjait is. Például nem a művészettörténeti oktatásban kell bemutatni Bosch, Breughel és Goya képeit, hanem az urbanistáknak, a mérnököknek kell velük megismerkedniök; nem az egyetemi szemináriumokon kell elemezni Brecht és Majakovszkij verseit, hanem a forradalmi munkástanácsok gyűlésein, az utcákon.<sup>19</sup>

Ez a felfogás az irodalmat és a művészetet nemcsak a politikát, hanem az emberi magatartást és életmódot meghatározó *közvetlenül* ható tényezőnek fogja fel. Roszak azt kívánja a művészettől, hogy „olyan autentikus víziót adjon, amely átalakíthatja életünket”. Ez az *aktivizmus* a maga radikális célkitűzésével együtt is leszűkíti az irodalom és művészetek lehetőségeit, különösen ha tekintetbe vesszük, hogy az „új baloldal” elveti a régi kulturális értékeket, mint a polgári kultúra tartozékait.

Ismeretes, hogy az irodalom és művészet funkciójáról a vita a nemzeti munkásmozgalomban évtizedeken keresztül zajlott, és végül is oda konkludált, hogy bizonyos történeti helyzetekben az irodalom és művészetek meghatározott műfajai képesek *közvetlen politikai* hatást kiváltani, ez azonban nem zárja ki olyan műfajok és irányzatok létét, sőt forradalmi funkcióját sem, amelyek áttételesebben fejtik ki hatásukat.

E szemléletet követve nem zárjuk ki, hogy az „új baloldal” által propagált tiltakozó versek, énekek, plakátok, színházi rendezvények vagy filmek az irodalom és művészet körébe tartoznak, és azt is elismerjük, hogy adott időpontban képesek széles körű hatást kiváltani. Azzal azonban nem lehet egyetérteni, hogy az irodalom és művészet minden más termékét a polgári kultúra elutasítandó és megvetendő kelléktárába utalják.

Az ellenkultúrák esztétikájának egy másik jellemző tétele a műalkotásban való *közönség-részvétel*. Ezt a nézetet sem az „új baloldalnál” találjuk először meg, a XX. század elejétől kezdve a különböző avantgarde mozgalmak már hirdetik. Ezek szerint a mű befejezetlensége teszi lehetővé a közönség

<sup>18</sup> J. DUBUFFET: *Asphyxiant culture*. Paris, 1968.

<sup>19</sup> P. SCHNEIDER: *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution*. Kursbuch, 1969. 16. sz.



részvételét, ami előfeltétele az igazi esztétikai élvezetnek. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a tökéletesen befejezett mű is nyitott, és különböző értelmezésekre ad lehetőséget, tehát igen is biztosítja az olvasó, a hallgató vagy a néző aktív részvételét, még ha ez a részvétel nem is fizikailag értendő.

A *befejezetlenség* kultusza kapcsolódik a *meglepetéskeltés*hez, a *spontaneitáshoz* és az *improvizációhoz*. Itt megint a század eleje óta jelentkező irányzatok hatásáról és különösen a dada- és a szürrealizmus továbbéléséről van szó. Mindezeknek az eszközöknek az igénybevétele természetesen lehetséges. A kérdés csak az, hogy milyen mondanivaló érdekében, milyen körülmények között, milyen műfajban? Nyilvánvaló, hogy a zenében, különösen egyes tömegzenei formákban, a képzőművészet bizonyos ágaiban, a színházban a hajdani avantgarde sok eljárását nemcsak most, hanem már előbb is átvették, és pedig sok esetben haszonnal. Nem zárhatjuk ki ebből a felsorolásból a „nagy” irodalmat vagy művészetet sem, elég, ha a forradalmi irodalomból Aragon vagy Bertolt Brecht nevét említjük.

Az „új baloldal” esztétikájának egyik legrokonszenvesebb vonása, hogy a művekkel a *tömegek*hez kíván fordulni. E tekintetben elsősorban a pop-zenének nevezett zenei irányzat az, amely bizonyos közösségi formák (fesztiválok) felhasználásával széles, főleg ifjú közönségre hatott. A rockra épülő beat-zene felhasználta az ún. folk-zenét is, amely a munkáskörnyezetben született, s jórészt alkalmi vagy lírai dalokat foglalt magában. A folk befolyásolta az ún. protest-songokat, amelyek az „új baloldal” politikai időszakában az ifjúsági tömegek mozgósításában nagy szerepet játszottak. Ez a zene fejezte ki a leghívebben az ifjúság nyugtalanságait, és fogadja magába az ellenkultúra toposzait.<sup>20</sup>

A zenei és képzőművészeti nyitáshoz kapcsolódik az új színház is. A Living Theatre akciószínháza, a happening, megpróbálja felhasználni az irodalmi improvizációt, a spontaneitást, a meglepetést, a közönség aktivitását, de kísérletezik azzal is, hogy összművészetet csináljon, bevonja a színházba a zenét, a többi művészeti ág egyes elemeit is.<sup>21</sup>

A képzőművészetben és iparművészetben főleg a mindennapi tárgyak, az öltözködés és annak kellékei, a politikai propagandára is felhasználható plakát és képregény az új eszközök, amelyek az ellenkultúra esztétikájának meg akarnak felelni.<sup>22</sup>

Az irodalom nem önmagában hat, hanem ha költészet, akkor elsősorban a zenén keresztül, ha próza, a happeningben vagy az underground sajtóban.

Az ellenkultúra hívei a polgári kultúra ellen akartak tiltakozni, az uralkodó osztály azonban nem elsősorban kulturális intézményein, hanem az üzleten keresztül megpróbálta a sikeresnek ígérkező és az ifjúsági divatokat kiszolgáló termékeket integrálni. Ez természetesen mindenekelőtt a hippimozgalommal összefüggő jelenségeknél mutatkozott egyszerűbbnek, de attól sem riadt vissza, hogy a protest-songokat is amerikanizálja.

A hivatásos irodalom és művészet is átvett bizonyos témákat és eljárásokat az ellenkultúrától, s ezek segítségével tulajdonképpen a neo-avantgarde-ot táplálta, azt a neoavantgarde-ot, amely megkülönbözteti magát a jórészt

<sup>20</sup> UNGVÁRI TAMÁS: A rock mesterei. Budapest, 1974.

<sup>21</sup> ROBERT J. SCHOEDER: The New Underground Theatre. New York, 1968; M. KURBY: Happenings. New York, 1966; E. BILLETER: The Living Theater. Hamburg, 1969.

<sup>22</sup> J. CLAUD: Kunst heute. Reinbek, 1969.

neopozitívista töltésű, a dolgok irodalmának és művészetének nevezhető irányzattól.<sup>23</sup>

Ilyen módon több oldalról is megindult az ellenkultúra bekebelezése a tulajdonképeni uralkodó kultúrába. Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy ez minden szempontból siker az uralkodóosztály számára: az elit- és a tömegkultúrába egyaránt olyan ellenzéki tartalmak kerültek, amelyek táplálni tudják a kapitalista társadalommal szembeni elégedetlenséget. Mert ne feledjük el: az alapkérdés az, hogy nem egyedül az ifjúság vagy annak egyik vagy másik rétege áll csak szemben a kapitalista renddel, hanem a társadalom nagy tömegei.

#### IV.

Az ellenkultúra szerepéről és lehetőségeiről megoszlanak a vélemények. A polgárság képviselői közül sokan nem a teljes elutasítás álláspontjára helyezkedtek vele szemben, hanem igyekeztek azt tanulmányozni azért, hogy bizonyos reformokat javasoljanak, még pedig nem elsősorban kulturális téren, hanem ideológiailag. Az ilyen törekvések különösen jellemzőek az Amerikai Egyesült Államokra, ahol az ifjúság lázadásából a régi puritán vagy mások szerint locke-i értékek devalválódására következtek s ezért kísérletet tesznek egy új értékrendszer kidolgozására. Charles A. Reich, a yale-i egyetem tanára már 1970-ben próbát tett arra *Amerika tavasza*<sup>24</sup> című könyvben, hogy az egyeztetést a régi és új eszmények között elvégezze, még pedig úgy, hogy az életmód és nem a társadalom változtatására teszi a hangsúlyt. Ebben a nagyon is kiszámított utopizmusban az életmód megváltoztatása együtt jár a kultúra új felfogásával, amelyben „a szeretet, a tisztelet és a bölcsesség kölcsönös keresése lép a múlt versengésének és elkülönültségének helyébe és az egyén olyan szabadságát követeli meg, amelyben az képes az emberi szellem legmagasabb lehetőségéig nőni.” Ez a kísérlet nem maradt elszigetelt, George C. Lodge, a harvard-i Business School tanára 1976-ban adta ki *Az új amerikai ideológia*<sup>25</sup> című könyvét, amelyben azt hangsúlyozza, hogy az amerikai válság elsősorban ideológiai természetű és új ideológiára van szükség, amelyben az individualizmust a kommunitarizmus, a tulajdonjogot az emberi és a tagsági (részvételi) jogok, a versengést és a fogyasztói vágyat a közösségi szükséglet, a korlátozott államot az államnak mint tervezőnek és koordinátornak a felfogása, a tudományos specializációt pedig a teljességre való törekvés váltja fel. Nem nehéz ezeket az elképzeléseket az „új baloldal” ideológiai és „kulturális forradalmi” nézeteihez kapcsolni.

Maguk az „új baloldal” ideológusai nem feltétlenül és nem minden tekintetben értenek egyet azzal az ellenkultúrával, amelyet a hippy-mozgalom vagy pedig az „új baloldal” propagált. Elég arra hivatkoznunk, hogy Herbert Marcuse másként látja a kapitalista társadalomban a kultúra helyzetét, mint sok híve, és ennek következtében az ellenkultúra szerepét is. Szerinte a polgárság uralma alatt két kultúra jött létre, egy materialista és egy intellek-

<sup>23</sup> A neoavantgarde problémáiról vö. SZABOLCSI MIKLÓS: Jel és kiáltás. Budapest, 1974.

<sup>24</sup> CH. A. REICH: The Greening of America. New York, 1971.

<sup>25</sup> G. C. LODGE: The New American Ideology. New York, 1976.

tuális kultúra. Az uralkodó kultúra ma a fogyasztói társadalomtól és annak eszményeitől függ, az intellektuális kultúra viszont egyre inkább elvált a polgárság eszményeitől, és jeles értékeket hozott létre. Marcuse tiltakozik az ellen, hogy a nagy művészet a repressziót szolgálja, és azt hangsúlyozza, hogy egy kétdimeziós, a valóságról adott művészi ábrázolás egyrészt az életből táplálkozik, másrészt hat rá. Az „új baloldal” művészete egydimenziós, mert a valóságot nem transzcendálja, megmarad annak részeként. Ennek következtében nem is lehet forradalmi hatása.<sup>26</sup>

Az egzisztencialista Jean-Paul Sartre, aki 1968-ban csatlakozott az „új baloldal”-hoz sem lelkesedik az ellenkultúráért, azt mondja róla: „Ha létre akarunk hozni egy ellenkultúrát, akkor csatlakozni kell a tömegekhez . . . Ha az ember új életmódra tér át, akkor szükségszerűen másképpen fog élni, vagy mindenestül abbahagyja az írást. Az igazi ellenkultúrának a tömegek által kialakított és terjesztett kultúrának kell lennie.”<sup>27</sup>

Ha az „új baloldal” teoretikusai is szerintem jogos fenntartásokkal élnek az ellenkultúra lehetőségeit illetően, akkor azt hiszem, hogy azoknak a történelmi tapasztalatoknak az alapján, amelyeket szereztünk az új kultúra alakításában, kétségbe vonhatjuk annak a tételnek realitását, amely azt hirdeti, hogy ez az ellenkultúra képes megváltoztatni a társadalmat. De vitatkoznunk kell az ellenkultúra esztétikájával is, és pedig nem elsősorban abból a szempontból, hogy milyen eszközöket használnak fel az irodalomban és a művészetben, hanem, hogy mit fejeznek ki velük.

Az egyik jeles szovjet filozófus, Ju. N. Davidov *A nihilizmus esztétikája* című könyvében az „új baloldal” politikai és ideológiai pozícióiból kiindulva elemzi kultúrafelfogását, és arra a következtetésre jut, hogy az új avantgarde-ra a vulgármaterialista orientáció a jellemző a régi avantgarde idealizmusával szemben. Míg a régi avantgarde elit jellegű volt, az új az elit ellen lép fel, a tömeges művészeti eszközöket keresve. A régi avantgarde a művészetet abszolút autonómnak tekintette, az új ezzel szemben az autonómia abszolút likvidálását kívánja. Végül is e neoavantgarde és általában az „új baloldal” a kapitalizmus krízisét fejezi ki, különösen a polgári értelmiségét, mégpedig cinikus és nihilista formában.<sup>28</sup>

Davidovval egyetértünk, különösen abban a kérdésben, hogy az „új baloldal” miként értelmezi a művészet autonómiáját, hogy miként jut el vulgármaterialista és primitíven kollektivistá elképzelésekhez, a régi balosság ismert megnyilvánulásaihoz. Azt hiszem azonban, hogy különbséget kell tenni eszmei mondanivaló szempontjából olyan „újbalos” irányzatok között, amelyek kétségtelenül a nihilizmust és a cinizmust hirdetik és azok között, amelyek valóságos társadalmi jelenségek ellen protestálnak, még akkor is, ha válaszuk a harmadik út ellentmondásait fejezik ki. Mert nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy az irányzatok politikailag harmadikutasok, filozófiailag pedig a különböző irracionalista-misztikus áramlatokhoz kapcsolódnak. Ellentmondásos jelenségekről van tehát szó, amelyek részben éppen ezért tudnak szélesebb rétegekre hatni, különösen a nyugati ifjúság körében. Érdemes rájuk figyelni, mégha az ellenkultúra befolyása ma már visszavonulóban van is.

<sup>26</sup> H. MARCUSE: *Counter-Revolution and Revolt*. Penguin, 1972.

<sup>27</sup> *Esquire*, 1972. dec.

<sup>28</sup> Ю. И. Давыдов: *Эстетика нигилизма*. Москва, 1975.

Leginkább azért érdemes figyelni rájuk, mert olyan hangulatot fejeznek ki, amelyben a nyugtalanság, az elégedetlenség, néha a lázadás jelentkezik a nonkonformizmus gyakran végletes formáiban, és ez a hangulat az ifjúság tömegkultúráját nem kis mértékben befolyásolja. Ennek a tömegkultúrának a megnyilvánulásait — ha változott formában — de a szocialista országokban is megtaláljuk. Ezért is érdemes ezt a jelenséget témái és eszközei szempontjából tanulmányozni.

## *Antonio Gramsci — „nemzeti irodalom” vagy „népszerű irodalom”*

Gramsci irodalomkritikai és elméleti jegyzeteiben elsőként jutott el Olaszországban az irodalomszociológiai gondolkodásmód következetes alkalmazásáig. Az irodalom szociológiai funkciójának vizsgálatához, az irodalom és társadalom általános összefüggéseinek elemzéséhez Gramscit a „népszerű irodalom” szociológiai elemzése vezette.

Az új kulturális hegemonia kialakítása — szerinte — a köznapi gondolkodás, közvélemény és közízlés átalakításán keresztül érhető el. Így kerül érdeklődésének homlokterébe az irodalom olvasottsága, elterjedtsége, a műalkotás népszerűsége. A művészi alkotás egyik értékelemének a mű társadalmi kisugárzását tartja. Irodalomszemléletében a mű — Croce esztétikájával ellentétben — nem zárul le a művész teremtő fantáziája körében, nemcsak egy meghatározott belső tartalom kifejeződése, hanem önálló, a művésztől elszakadó tárgyi valóság. A művész — műalkotás viszonya kiegészül a művész — műalkotás — műélvező kapcsolatláncára, és a művészi teljesítmény értékét is ilyen hármas egységen belül tartja megállapíthatónak. Gramsci irodalmi tájékozódása elsősorban nem esztétikai igényű, a népszerűséget elemezve is azt kutatja, hogy miként lehet megváltoztatni a közízlést, miként lehet a nemzeti irodalom keretein belül kielégíteni a nép — nemzet művészi elvárásait, milyen úton juthat az irodalom és a művészet közvetlen kapcsolatba a széles (és nemcsak értelmiségi) olvasó rétegekkel, miként szüntethető meg a szakadék, mely elválasztja a nép — nemzet kulturális igényeit az uralkodó osztályok értelmiségi kultúrájától.

A „népies” irodalom szociológiai vizsgálata a köznapi tudat és gondolkodás („senso comune”) felmérésére ad lehetőséget. Sőt, mivel minden társadalmi rétegnek megvan a maga sajátos köznapi tudata és gondolkodása, amelynek átformálása alapfeltétele az új kulturális hegemoniának, fontos annak az irodalmi hatásnak alapos ismerete, mely szervesen részt vesz ezen néprétegek köznapi gondolkodásának alakításában. „A néppel való »érzelmi és ideológiai« kapcsolatkeresés és kapcsolatfelvétel szempontjából nem lehet figyelmen kívül hagyni az irodalomnak ezt a széles és változatos aspektusát, amely sokszor az irodalmi szövegekkel való egyetlen tényleges kapcsolatot jelenti széles néprétegek számára” (LVN 17.).<sup>1</sup> Érthető tehát Gramsci megkülönböztetett érdeklődése az irodalomkritika által akkor még teljesen elhanyagolt és lebecsült „irodalmi információ” iránt. Ezért szentelt sok figyel-

<sup>1</sup> Az idézeteket magyar fordításban a Marxizmus-Kultúra-Művészet. Budapest, Kossuth Kiadó, 1965. (MKM) válogatásból, illetve magyar fordítás hiányában a Letterature e Vita Nazionale. Torino, 1950. c. kötetből (LVN) közöljük.

met fiataalkori színi- és irodalomkritikáiban, majd börtönjegyzeteiben a népregények, a kommersz irodalom legkülönbözőbb fajtái tanulmányozására, a „népszerű” és a „nemzeti” irodalom bonyolult kapcsolatainak elemzésére.

A *Börtönfüzetek* meglehetősen kiterjedt anyaga - a Mussolini börtöneiben írt, 4000 lapnyi jegyzet - foglalkozik a népszerű irodalom főbb kérdéseinek következetes megválaszolásával.<sup>2</sup> Gramsci feltérképezi a népregények különféle típusait, a bűnügyi regény sajátos jellemző jegyeit, a folytatásos regények kulturális származékait, foglalkozik a művészi irodalom és a népszerű irodalom összefüggéseivel, a film, színház területén érvényesülő „népszerűség” összetevőivel, a népregényekben érvényesülő szexualitás és populizmus problémáival.

Figyelmet érdemel népregény típusainak tipológiai osztályozása; „1. Victor Hugo, Eugen Sue-típus (*A nyomorultak*, *Párizs rejtelméi*) hangsúlyozottan ideológiai-politikai jellegű, a negyvennyolcas ideológiákhoz kapcsolódó demokratikus tendenciával; 2. szorosabb értelemben véve nem politikai, hanem érzelmes típus, amelyben azonban valami olyasmi fejeződik ki, amit „érzelmi demokráciának” lehetne nevezni (Richebourg, Decourcelle stb.); 3. az a típus, amelyben látszólag a tiszta cselekménybonyolítás dominál, de amelynek konzervatív-reakciós ideológiai tartalma van (Montépin); 4. az A. Dumas és Ponson du Terrail-féle történelmi regény, amelynek a történelmi jellegen felül, igaz, hogy kevésbé hangsúlyozottan, de ideológiai-politikai jellege is van: Ponson du Terrail konzervatív-reakciós, az arisztokraták és hű szolgálók felmagasztalása egészen más jellegű, mint A. Dumas történelmi ábrázolásai, akinél ugyan találunk hangsúlyozott demokratikus-politikai tendenciákat, csupán bizonyos általános és „passzív” demokratikus érzelmeket, s így közel áll az úgynevezett „érzelmes” típushoz; 5. a detektívregény a maga kettős arculatával (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin); 6. a titokzatos regény (szellemek, titkoszobák stb.: Anne Radcliffe stb.); 7. a tudományos kalandregény vagy földrajzi regény, amely lehet tendenciózus vagy egyszerűen cselekményes (J. Verne, Boussenard MKM 272–274.).” Az egyes típusok társadalmi rétegek szerinti elterjedésével Gramsci felmerhetőnek tartja az egyes csoportok uralkodó világnézeti elemeit: „Ebből ugyanúgy rá lehet tapintani az alapvető ízlések változására, mint ahogyan a különféle típusok egyidejű népszerűségéből bizonyítani lehet, hogy a népben különböző kulturális rétegek vannak, s rétegenként más és más érzelmi összefüggések, más és más népi hősminták az uralkodók.” (MKM 272–273.) Külön jegyzetekben foglalkozik a regényes életrajz, a történelmi széppróza, a bűnügyi regények, az utópiák és az úgynevezett filozófiai regények kérdésével,<sup>3</sup> illetve részletesen kitér a megfelelő népszerű regénytípusok színházi előfordulására.

A „népszerű” műfajok elterjedtsége további problémafelvetésre ad lehetőséget. Gramsci mindenekelőtt megválaszolandónak tartja, hogy mit kell érteni az „érdekes” kifejezésen a művészetekben általában, de különösen az elbeszélő irodalomban és a színházban. Az „érdekességet” mint kulturális faktort határozza meg, mely egyénenként, társadalmi csoportonként változik. Az „érdekes” legállandóbb eleme a pozitív vagy negatív „morális érdek”, melyhez szorosan kötődik „egy sajátos értelemben vett »technikai elem«, »technikai«, amennyiben a regény, az elbeszélő költemény, a dráma morális

<sup>2</sup> LVN 100–142.; MKM 262–300.

<sup>3</sup> MKM 275., 290–293., 277–279., 293–297.



tartalmának, ellentmondásainak legközvetlenebb és legdrámaibb megértési módjára vonatkozik: így a drámában a váratlan fordulatok, a regényben a cselekménybonyolítás stb. Mindezek az elemek nem szükségképpen »művésziek«, de nem is szükségképpen nem-művésziek. A művészet szempontjából bizonyos fokig »közömbösek«, azaz extra-artistikusak: kultúrtörténeti tények, és ebből a szempontból kell őket értékelni.” (MKM 268.). Az »érdekes« elem vizsgálata ad lehetőséget a népregények terén a nem-művészi, merkantil jellegű irodalom megkülönböztetésére, ahol „a »merkantil« jelleget az a tény adja meg, hogy az »érdekes« elem nem »eredeti«, »spontán«, nem olvad bele szervesen a művészi felfogásba, hanem kívülről mechanikusan bevitt, mesterségesen adagolt, mint a „közvetlen siker« biztos eleme.” (MKM 268. - 269.). Ugyanakkor épp ebben rejlik a kommersz irodalom vizsgálatának kultúrtörténeti fontossága, mert egyes kommersz művek sikere (Niccodemi, Babbit) világosan mutatja a népi rétegekben uralkodó különböző ízlésszinteket és vágyképeket: „Egy »kommersz« irodalmi mű sikere utal arra (és gyakran egyedüli utaló mozzanat), hogy milyen is a »kor filozófiája«, vagyis hogy a néma sokaságban milyen érzésállapotok és világszemléletek dominálnak.” (MKM 269.)

A kommersz irodalom vizsgálata arra a következtetésre juttatja Gramscit, hogy ideológiai tartalmánál és nagy olvasottságánál fogva „ez a fajta irodalom »népi kábítószer«, »ópium«”. (MKM 269.), bár ezzel kapcsolatban az a gondolat is felmerül benne, hogy nemcsak a „népies”, de maga az irodalom egésze nem jelent-e egy bizonyos fajta narkotikumot a hétköznapi valóság banalitásával szemben.<sup>4</sup> A népregények, főleg a folytatásos regények nagy népszerűségét épp abban látja biztosítottnak, hogy ez az irodalom helyettesíti és kielégíti a népi rétegek képzelődési és álmodozási igényét. Olyannyira, hogy a népi irodalom hősei „ha egyszer már bejutottak a nép szellemi életének körébe, elszakadnak »irodalmi« eredetüktől, és történelmi személyiségként élnek tovább” (MKM 287.). Gramsci világosan látja, hogy a népregények által felkeltett képzelődés, „nyitott szemekkel való álmodozás” az uralkodó osztály hegemoniájától kulturális értelemben is elnyomott rétegek „társadalmi kisebbségi érzéséből, táplálkozik. Ezért tartja a *Monte Cristo grófja* típusú regényeket narkotikumnak, mert ezek szinte melegágyát képezik a társadalmi igazságtalanságokhoz kapcsolódó bosszúváagnak és az igazságszolgáltatáshoz fűződő hamis képzelődéseknek, és ezáltal elterelik a figyelmet a valódi sérelmekről és igazságtalanságokról.”<sup>5</sup> Így terjedt el nagyrészt a népregények és a népoperák hatására a népi rétegekben is az élet könyvszagú, nem valós, melodramatikus felfogása. Ebben Gramsci döntő szerepet tulajdonít a XIX. századi olasz operalibrettók ideológiai-kulturális kisugárzásának is: „A Verdi-zene, jobban mondván a Verdi által megzenésített librettók és drámák cselekménybonyolítása felelős a nép életében észlelt egész sor »mesterkelt« tartásért, gondolkodásmódot, egy bizonyos »stílusért«. »Mesterkelt« talán nem is megfelelő szó, mert a nép körében ez a magatartás naív és megható formákat ölt. A barokk és a melodráma normái szerint érezni és cselekedni különösen vonzónak tűnik a nép nagy részének szemében; egyfajta kitörésnek látják mindabból, amit életükben, neveltetésükben alantásnak, kicsinyesnek, megvetendőnek ítélnék, belépésnek látják egy magasabb szférába, a magasztos érzelmek és

<sup>4</sup> LVN 117.

<sup>5</sup> LVN 116–117.

nemes szenvedélyek birodalmába. A ponyvaregények, a pult alatti könyvek (az egész édeskés, csöpögős, érzelmős irodalom) adnak hősöket és hősnőket számukra; de a legpusztítóbb hatása a melodramának van, mert a szavakat a dallamokkal együtt jobban megjegyzik, s így előregyártott séma lesz belőlük, ahol a gondolat már kész megjelenési formát talál magának. Figyeljük meg az egyszerű emberek írásbeli stílusát: kész frázisok bizonyos mennyiségére épül. Másrészt azonban a szarkazmus itt túlságosan is romboló hatású lenne, mert tekintetbe kell venni, hogy nem dilettáns sznobizmusról, hanem valami mélyen érzett és átélt dolgról van szó.” (MKM 297–298.)

Azt lehet mondani, hogy a népregények eddig tapasztalt Gramsci-féle elemzése teljes mértékben „tartalom-centrikus”. Ám ez a „tartalom-centrikusság” Gramsci részéről teljesen tudatos módszer, sőt nagyon károsnak véli a folytatásos regényeket csak mint irodalmi műfajt és stílust, mint egyfajta „népi esztétika” megértésének kulcsát kezelni és csak a stílus kérdéseivel foglalkozni,<sup>6</sup> mert a népregények olvasóit elsősorban a „tartalmi” kérdések foglalkoztatják. Ezt bizonyítja a hősök erkölcsi választásaival való azonosulás, melodramatikus életfelfogás követése stb. Az irodalommal való kapcsolat mindazon olvasói rétegek számára, akik nem tanulták meg és nem sajátították el a „művészi elvonatkoztatás imaginárius légkörét”, mindig is integrális lesz, egyszerre jelenti a művészet és a valóság egyenrangú befogadását. Gramsci nem ütközik meg a kulturális hegemoniából kiszorított néprétegek művészetével szembeni állásfoglalásán, hogy azt kedvelik a művészetből, ami „nem művészet”: „Világos, hogy a nép »történeti« művészetet akar (ha már nem akarjuk a »társadalmi« kifejezést használni), vagyis »érthető« kulturális terminusokban kifejezett, azaz egyetemes vagy »objektív« vagy »történeti« vagy »társadalmi« művészetet akar.” (MKM 244.) A nép épp „tartalom-centrikussága” miatt részesíti előnyben a népregények, folytatásos és bűnügyi regények irodalmát a „nemzeti” irodalommal szemben, de Gramsci világosan látja azt is, hogy „ha ezt a népi tartalmat nagy művészek fejezik ki, akkor a nép ezeket a műveket választja és olvassa” (LVN 121.).

A „népszerű” és a „művészi” vagy „nemzeti” irodalom összevetése állandóan visszatérő motívum Gramsci népies irodalommal foglalkozó jegyzeteiben. Ennek egyik vetülete a népszerűség kérdése, hogy miért olvasottak a külföldi és a népies irodalom szerzői, illetve miért nincs kisugárzása az olasz nemzeti irodalomnak, másrészt, hogy az új kulturális hegemonia kiépítésekor nagy mértékben számolni és építeni kell azokra a rétegekre, amelyek jelenleg kiszorultak a nemzeti kultúrából. „A megújulást nem az új rend által »halálra ítélt« társadalmi rétegektől lehet várni, hanem azoktól, akik szükségszerűségéből, saját szenvedésük árán alakítják ki az új rend anyagi bázisait: nekik »kell« megtalálni az új »eredeti«, nem pedig amerikai márkájú életstílust, hogy azután »szabadsággá« változtassák azt, ami ma még csak »szükségesszerűség«”. (MKM 135.) Hasonlóképp az új kulturális hegemonia társadalmi alapját csakis a jelenleg még az igazi művészethez el nem jutó, de olvasásra, kulturális élményekre igényt tartó, a néprétegek művészi és ideológiai narcozisa alatt levő olvasók képezhetik: „Mégis ez az a probléma, amely az új irodalomnak mint egy intellektuális és morális megújulás kifejeződésének nagy

<sup>6</sup> Erre utal Gramsci (A. MOUFFLET: Le style de romanfeuilleton. *Mercur* de France, 1931. 1–2. cikke kapcsán, LVN 121.); S. Lo Nigro: A. Gramsci e la letteratura popolare. „*Lares*” 1957. 1–2.

részét képezi: ugyanis csak a folytatásos regények olvasói közül lehet kiválogatni a megfelelő és szükséges közönséget ahhoz, hogy meg lehessen teremteni az új irodalom kulturális alapját. Úgy vélem, hogy a probléma ebben áll: hogyan teremtsünk meg egy olyan olvasótestületet, amely úgy viszonylik a folytatásos irodalomhoz, mint Dosztojevszkij Sue-höz vagy Soulié-hez vagy mint a bűnügyi irodalomban Chesterton Conan Doyle-hoz és Wallace-hoz? E célból sokféle előítéletet el kell vetni, de különösképpen meg kell gondolnunk, hogy nemcsak hogy monopóliummal nem rendelkezünk, hanem velünk szemben áll a kiadói érdek félelmetes szervezete is.” (MKM 221.) Ez az összevetés nemcsak az új közönség szempontjából érdekes, hanem abból is, hogy Gramsci meglehetősen nagy bátorsággal és biztonsággal származtatja a népregények, folytatásos regények köréből a XIX. század olyan művészeit is, mint Victor Hugo, Balzac vagy Dosztojevszkij, és olyan alakokat, mint Jean Valjean, Vautrin, Rastignac, Raszkolnyikov, sőt még a nietzschei „emberfeletti ember” gyökereit is mély rokonságban látja a folytatásos regényirodalom hőseivel és ideológiájával: „Mindenesetre úgy látszik, kimondhatjuk, hogy sok nietzschei eredetűnek tetsző »emberfeletti« gyökerei és eszmei mintája nem Zarathustrára, hanem A. Dumas *Monte Cristo grófjára* nyúlnak vissza... Balzacban is sok van a folytatásos regényből. A maga módján Vautrin is »emberfeletti ember«, s beszédében, amelyet a *Goriot apó*ban Rastignachoz intéz, sok népies értelemben vett nietzschei elem van; ugyanezt mondhatjuk Rastignacról és Rubempréről.” (MKM 289.)

A népregények, a népszerű irodalom terén folytatott gramscii vizsgálódás egyik végső állomása és szándékos szintetizálása a népszerűség és a nemzeti irodalom kérdésének felvetése.

A népregények olvasottságának mérlegelése közben többször is felmerül két alapvető kérdés: miért nincsenek sokat olvasott könyvek Olaszországban, illetve még a népszerű irodalom műfajain belül is miért részesíti előnyben a közönség a külföldi szerzők műveit. Miért nincs Olaszországban autonóm népies irodalom, miért igényli és részesíti előnyben a közönség az ilyen típusú irodalom francia importját, miért kedveli még mindig annyira az olasz közönség A. Dumas-t és miért kedveli a külföldi ponyvaregények más nemzetek tulajdonságaival felruházott hőseit? Ilyen szempontból Gramsci a detektívregény-irodalmat még károsabbnak találja: „Az átmenetet erről a regénytípusról a pusztá kalandregényre a minden demokratikus és kispolgári eszmei elemtől megtisztított bonyodalom sematikussá válásának folyamata jelzi: nincs szó többé a derék, egyszerű és nemes lelkű nép és a zsarnokság sötét erői közti harcról (jezsuiták, az államrezon szolgálatában álló titkosrendőrség, vagy egyes fejedelmek hatalomvágyát szolgáló titkosrendőrség stb.), a harc a hivatásos vagy specializált bűnözés és a törvényes rend magán- vagy köz-hatalmi erői között folyik az írott törvény alapján.” (MKM 277.)

A népszerű irodalom olaszországi hiánya, és az a gyakorlat, hogy a szélesebb olvasóközönség ilyen irányú igényét olasz szerzők hiányában külföldi műveket olvasva elégíti ki, Gramsci számára lényeges adat annak alátámasztásához, hogy Olaszországban az egész »művelt osztály« elszakadt a nép–nemzettől, ugyanakkor az olasz nép elfogadja a külföldi értelmiségiek intellektuális és erkölcsi hegemoniáját, „nem saját, hanem külföldi értelmiségiekhez kötődik, ez pedig végső soron annak bizonyítéka, hogy az országban nem létezik az intellektuális és morális értelemben vett nemzeti blokk” (LVN 106.). A külföldi szerzők előnyben részesítése természetesen kiterjed a népszerű

irodalom és a színház minden típusára. Ezek között is a legkárosabbnak tartja Gramsci a népszerű tudományos irodalom teljes hiányát: „Miért nem születnek olyan írók Olaszországban, mint Flammarión? Miért nem született Olaszországban olyan népszerű tudományos irodalom, mint Franciaországban és más országokban? Hisz ezek a külföldi könyvek fordításban nagy népszerűségre és sikernek örvendenek. Mindez azt jelenti, hogy a »művelt osztály« egésze, teljes intellektuális tevékenységével elszakadt a nép – nemzettől, nem mintha a nép – nemzet nem mutatott volna és nem mutatna érdeklődést az ilyen típusú tevékenység iránt, a legalacsonyabb rendűtől (népregények, folytatásos regények) a legmagasabb szféráig, hisz épp ilyen vonatkozásban keresi a külföldi szerzők könyveit, hanem mert a hazai értelmiség sokkal érdektelenebb és idegenebb a nép – nemzet iránt, mint a külföldi értelmiségiek.” (LVN 106.). És hogy itt nem „egzotizmusról” van szó a közönség ízlésében, azt világosan mutatja Gramsci meglátása, hogy ugyanez a közönség a zeneirodalomban Verdit, Puccinit és Mascagnit kedveli, „akiknek nyilvánvalóan nincs megfelelőjük az irodalomban” (MKM 266.). Így torkollik Gramsci az irodalom olvasottsága és a népszerűség területén folytatott vizsgálata irodalomkritikai érdeklődésének alapkérdésébe, hogy a kornak „nincs a kor legmélyebb és legelemibb szükségleteihez fonódó irodalma, mert a meglevő irodalom, ritka kivételtől eltekintve, nem a nemzeti – népi élethez, hanem olyan szűkebb csoportokhoz kapcsolódik, amelyek a nemzeti élethez képest csak olyanok, mint a kocsis orrára szállt légy” (MKM 265.). Gramscinak a népszerű irodalomra vonatkozó jegyzetei azt bizonyítják, hogy felfogásának populizmusként való minősítése tarthatatlan.<sup>7</sup> Gramscinál a nép – nemzeti irodalom igénye sem egyszerűen tartalmi követelmény, hanem egy általánosan világnézeti program szerves része, a műalkotás – közönség viszony újszerű, történeti-szociológiai megközelítésének kifejeződése egy szélesebb körű kommunikációt vállaló új irodalomért és műveltségért folyó harc része. Értelmezésében a „népi” (popolare) fogalma nem tartalmaz semmit a hagyományos folklorisztikus jelentésből. Irodalomszociológiai megközelítésében a „népi” egyenértékű az „elterjedt” (diffuso) és a „társadalmasított” (socializzato).

<sup>7</sup> A. ASOR ROSA: *Scrittori e popolo*. Róma, 1965.

## Jegyzetek a réműletről

### I.

„Műveletlen vagyok” írja *Párhuzamos kultúra* című cikkében Jacques Sadoul, a híres család egyik tagja, nem olvastam sem Balzacot, sem Zolát, nem tudom megkülönböztetni Mozartot Beethoventől, Ingres-t Rembrandttól, a klasszikus színházról jobb nem is beszélni, hiszen még azt sem tudom, hogy a filmművészetben, amelyről azt mondják, hogy a kultúra modern formája, milyen fesztiválon, kik kaptak díjat.”

Ezután elmeséli, hogy az iskolában leszamarazták, pedig ötéves korában már megtanult olvasni a képregényekből. Elmondja, hogy a képregények kinyitották előtte a csodák és a képzelet kapuját, s később kamaszfejjel nemcsak a lovagiasságot tanulta meg Tarzan történeteiből, de arra is rájött, hogy az amerikai Charles M. Schulz *Mogyoró* című humoros képregénye a legfontosabb filozófiai mű Szokratész halála óta.

Korán megismerkedett a dzsessz-szel, minden irányzatával és iskolájával, Art Blakey „hard bop”-jáig, Horace Silver „soul”-jáig, Pharaon Sanders és Don Cherry „free jazz”-éig, s megkapott tőlük mindent, amit a zene adhat az embernek.

Párizsban, az egyetemen görög-latin filozófia szakra iratkozott, de életét inkább a szomszédos Filmmúzeum műsora határozta meg. Láttá Fritz Lang *Metropolis*át, Henryk Galeen *Gólem*jét, Dreyer *Vámpír*ját, Murnau *Nosferatu*ját, a King-Kongot, a *Godzillát*, a *Tiltott bolygót*, a *Ligeia sírját*, a *Démon álarcát*, a *Drakulát* és minden vámpírfilmet, szörnyfilmet és rémfilmet.

Ezután a science fiction következett. Minden sorozat és minden magazin. Azért tanult meg angolul, hogy eredetiben élvezhesse Bradbury, Simak, Brown, Sturgeon, Van Vogt, Asimov műveit. Végül a science fictiontól eljutott a „tiszta” fantasztikumhoz, Borges és Lovecraft írásaihoz.

Most már tudni szeretné, hogy miért műveletlen? Azért, mert a hatodik kerületi sznobok, akik belesüüllyednek kicsiny, marginális világegyetemükbe és csoportos álirodalmi játékaikba, műveletlennek nevezik? Őt, aki ott van minden dzsesszfesztiválon, minden képregény kiállításon, minden új horrorfilm bemutatóján?

Végre nyíltan kellene beszélni arról a közömbösségről, amellyel a sznobok az igazi művészetet, az igazi kultúrát szemlélik. Hiszen az egykor szintén lenézett dzsessz és detektívregény már helyet kapott az általános kultúrában...

## II.

Sadoul vallomása természetesen szatíra, ám bár sokan vallják mindezt ironia nélkül, őszintén. Tekintsük ideiglenesen komolynak ezt a két irányba vágó szöveget, mivel alkalmas kiindulópontot ad a szubkultúra, illetve a kultúra feletti töprengésünknek.

Sadoul a kérdések és problémák egész tömegét dobja elénk. Mindenekelőtt kitűnően meghatározza saját kultúrájának formáját, tartalmát, körvonalait, de korlátozott mivoltát is. Szembeállítja ugyanakkor két másik kultúrával, a sznobok kultúrájával és a klasszikus hagyományokra épülő kultúrával, tehát többé-kevésbé megadja társadalmi helyzetét. Ezzel sajtóságos értékrendet teremt, amelyben legalább egyenrangúnak tételezi ezt a háromféle kultúrát, hallgatólagosan közölve, hogy az értékrendben mekkora szerepet játszanak a szubjektív elemek, a csoportok ítéletei, megállapodásai.

Könnyen kimutathatnánk Sadoul szövegéből, hogy az a társadalom, amelyben egyenrangúakká válnak egymástól ennyire elütő kultúrák -- és nyilván még más kultúrák is -- valójában az értékek relativizálódásának végéhez jutott, s ez azt jelenti, hogy a kultúra elvesztette összetartó, szervező, kristályosító jellegét, és szélsőségesen individualizálódott. Messzebbre is mehetnénk ezen az úton, de itt álljunk meg és foglalkozzunk inkább egy másik azonnal észrevehető ellentmondással.

Nem kétséges, hogy Sadoul kultúrája, illetve szubkultúrája nagyon messze van a hétköznapi gyakorlatától. Ez a kultúra már nem ad eligazítást az egyén és társadalom viszonyában, nem szabályozza az emberek egymás közötti kapcsolatát, nem segít rendezni és megismerni az életet. Nagyon valószínűtlen, hogy ennek a kultúrának a hívei Drakulát keressék fel vérvizsgálat céljából, vagy Dr. Franksteinnel operáltatnák a vakbelüket, mint ahogy valószínűtlen az is, hogy társadalmi érintkezésükben, vagy ismereteikben a Tarzan-történetekre, vagy a *Mogyoró* életfilozófiájára támaszkodnak. Világos tehát, hogy a Sadoul vázolta kultúra csak ellentmondásos része, lehet, hogy meghatározó része, de mégis *csak* része, a csoport kultúrájának. Mindennapi tevékenységükben ezt ők maguk is nyilván látják, s mégis ragaszkodnak hozzá, s ezt viszont mi látjuk, ha végiglapozunk egy nyugati könyvkatalógust, hanglemez-árjegyzéket, vagy moziműsort. Mert az is kétségtelen, hogy nagyobb tömegek nézik meg az *Ördögűző* vagy az *Állkapcsok* című filmet, mint Fellini vagy Bergman műveit, többen olvassák a *Vampirellát*, mint Butor, vagy Böll regényeit, és hasonló a helyzet a zenével is.

Miért ez a ragaszkodás a gyakorlatban szinte használhatatlan értékekhez, mi az oka annak, hogy a szubkultúra vagy szubkultúrák tengeréből már alig emelkednek ki a hagyományos, régi, vagy „hivatalos” kultúra szigetei?

## III.

Ha megkísérelünk választ adni a kérdésre, általánosságokból kell kiindulnunk.

Könnyű a dolgunk, ha az általában elfogadott definícióknál és az „anyagi” kultúra területén maradunk és elfogadjuk, hogy a kultúra „az emberi tevékenység specifikus módja”, de még jobban járunk, ha azt mondjuk, hogy nem más, mint a legtagabb értelemben vett információk és ismeretek megszerzése,



feldolgozása és alkalmazása (és ezeknek történelmileg és társadalmilag meghatározott sajátos módja) az ember és természet egyensúlyának, a társadalom fennmaradásának érdekében. Nincsenek ugyan pontos mércéink egy kultúra fejlettségének megállapításához, de hatékonyságát érzékelhetjük, hiszen minél nagyobb területről (idő és tér minden dimenzióját értve), minél gyorsabban gyűjti és hasznosítja egy kultúra az információkat, annál inkább megfelel céljának. Nem okvetlenül szükséges a Mexikót vagy Perut leigázó spanyol kalandorok példáját idéznünk, elég ha eszünkbe jut, hogy a falusi, paraszti kultúrákat gyakran hasznosítható elemeikkel együtt hogyan temeti feledésbe a jóval hatékonyabb városi, természettudományos és technikai kultúra. Régen érvénytelen már, ha valaha egyáltalán érvényes volt, hogy a „hódító barbárok” átveszik a leigázottak kultúráját.

Más a helyzet a „szellemi” kultúránál. Itt, s különösen a művészetben és irodalomban az „értelem”, „hasznosság”, „cél”, „hatékonyság” már meglehetősen cseppfolyós, vitatható és sokféleképpen értelmezhető fogalmak, és nehezen tudjuk eldönteni, hogy a bronz- és vaságyúk mellett mekkora szerepet játszottak a lovagregények vagy *Szent Ágoston vallomásai* az aztékok és inkák levezésében. Pedig az összefüggések nyilván kimutathatók, hiszen Arisztotelész tanítványából nemcsak jelleme és történelmi adottságai csináltak Nagy Sándort.

Hiszünk tehát a „szellemi” kultúra hatásában és erejében, és tudjuk, hogy a társadalom egyensúlyához kellenek a törvények és szabályok és a közvetítő irodalom és művészet, de arról alig sejtünk valamit, hogy egy-egy réteg, csoport, vagy egyén fennmaradásához és harmóniájához milyen és milyen mennyiségű irodalmi és művészeti ismeret vagy milyen fejlett esztétikai érzék kívántatik. Caligula, Néro és Claudius is szerették és művelték az irodalmat és művészetet. Julien Sorel legkedvesebb könyve a *Szent Ilonai emlékiratok* volt, de Stendhal homályban hagyja, hogy hősenek tragikus bukása miként függött össze kedvenc olvasmányával és az sem világos, hogy Maupassant *Bel Ami*-ja mennyiben köszönheti karrierjét műveletlenségének és tudatlanságának.

Bizonyos, hogy minden kultúrának van centrális tartalma, amely képes hatni az egész társadalomra, minden emberi tevékenységre és az is bizonyos, hogy a társadalom, jól vagy rosszul felfogott érdekeinek megfelelően, szervezeten, „hivatalosan” is preferál vagy elutasít kulturális tevékenységet vagy kulturális javakat, s ezt magyarázhatjuk azzal, amit fentebb a dinamikus harmóniáról mondtunk. Az azonban alig érthető, hogy miért tart el és jutalmaz embereket, akik egész életüket mondjuk Héliodórosz művének, a szonettek szabálytalanságainak, vagy a Tokugawa-korszak kardmarkolatainak vizsgálatával töltik. egy olyan ország, amelynek semmi köze az alexandriai regényhez, a reneszánsz versformákhoz vagy a japán fegyvergyártás történetéhez. Ilyen esetekben látszólag értelmetlen a társadalom érdekeire, egyensúlyára, vagy fennmaradására hivatkozni. A szubkultúrákban gyakran még végletebb, extrémebb esetekkel találkozhatunk. Néha úgy érezhetjük, hogy egy-egy szubkultúra, vagy annak valamelyik része egyenesen ellentmond a fennmaradásra vagy harmóniára törekvésnek, és híveit inkább lecsupaszítja, mintsem megvédi.

Nem pályázom filozófusok, művelődéstörténészek vagy esztéták babérra, kérdéseimmel és elhallgatott kérdéseimmel csak nyugtalanságomat szeretném jelezni, és arra szeretnék utalni, hogy a szubkultúrák (vagy általában a kultúrák) megértéséhez tudnunk kellene, milyen *valóságos* haszna van egy-egy osztálynak, csoportnak, rétegnek, vagy az egyénnek a szellemi kultúra ismeretéből, birtoklásából és mekkora az a minimum, amelyre szüksége van;

ismernünk kellene a kultúra megteremtése és elsajátítása kényszerének okait;

ismernünk kellene az osztály-, réteg-, stb. kultúrák egymásrahatásának minden bonyolultságát, látva a kultúrateremtő, kultúrahordozó, közvetítő és fogyasztó rétegek valóságos kapcsolatait, amelyek nem mindig azonosak vagy párhuzamosak a társadalmi hierarchiával;

ismernünk kellene a folyamatot, amelyben a csoport- és réteggkultúrák egységes (ha van ilyen?!) kultúrává integrálódnak, majd szétesnek, illetve degradálódási és felemelkedési pályán mozogva egymást felváltják;

értenünk kellene a mércék és értékrendszerek kialakulását és hatásának valódi természetét, beleértve a divatok hullámverését is, és az értékek változásának folyamatát és okait;

és tudnunk kellene, hogy önkény és véletlen hogyan érvényesül a kultúrában.

Ez utóbbi problémát nagyon lényegesnek tartom. Azt hiszem, benne jelenik meg legtisztábban az egyén és közösség egymásra hatása, akár a kultúra irányítójáról vagy közvetítőjéről, akár alkotójáról vagy fogyasztójáról van szó. Talán itt kaphatnánk választ arra a rejtelemre, hogy az egyik kisasszony miért éppen a *Für Elise* pötyögtetését, a másik meg Bob Dylan hangjának gombnyomással történő indítását tartja műveltségnek, a környezet egyetértésével és helyeslésével találkozza.

Talán éppen ezeket a véletleneket, esetlegességeket (divatokat) vizsgálva kaphatnánk választ a „tömegkultúrának”, „szubkultúrának”, „antikultúrának”, „undergroundnak”, vagy hasonlóan nevezett, tudományosan többnyire definiálatlan jelenségekre, helyükre, szerepükre, változásaikra. Nem akarnék ezzel többet mondani, csak azt, hogy ezeknek a jelenségeknek szerkezetében, összetételében jól kitapintható az önkény vagy véletlenszerűség. Véleményem szerint ezeket a réteg-, csoport-, vagy egyéni kultúrákat éppen heterogénitásuk, vagy eklekticizmusuk jellemzi, töredékességük a domináns és az, hogy az ember kérdéseire (végső kérdéseire) nem adnak komplex és igazán érvényes választ sem kívülről, sem belülről nézve. A csoportkultúrák hívei vagy képviselői természetesen ugyanezt a vádat emelhetik s gyakran egyáltalán nem jogtalanul az „általános” vagy „magas” kultúra ellen, megtévezve még a hazugság vádjával is.

A kölcsönös vádak valójában a „szellemi” kultúra hatékonyságának kérdése körül forognak. A képregényt támadó kritikus esztétikai kifogásai mögött társadalmi félelem búvik, meghökkenés a képregény tömeges hatásától és hatékonyságától, míg a másik oldalon a magas kultúra elvetését elavultságával, tehát hatástalanságával indokolják.

A helyzet válságokkal és konfliktusokkal teljes.

Az egész kultúra érzi a megrázkódtatást, amelyet a tudományosság előretörése, a tudomány és technika minden szférába való benyomulása okoz, az ösztön tiltakozik a tudatosság, az irracionálizmus, a ráció ellen. A horizontálisan elhelyezkedő kultúrák küzdelmét vertikális megosztottság is bonyolítja. Sohasem látott integrálódásnak és korábbi kulturális integrációk darabokra töredezésének vagyunk szemlélő és szenvedő részei. Az irodalom és művészet, mint „kincseit szóró vak asszony” eldobálja hagyományos értékeit, szinte érthetetlen dühvel tagadja a korábbi értékrendet, ugyanakkor pedig a tagadást kísérő és magyarázó esztétika a történelmi folyamatosságot hangsúlyozza, és hevesen tiltakozik, ha más alkotói, fogyasztói vagy közvetítő rétegek komolyan vesznek

és maguk is folytatják az értékek pocskékolásának gesztusát, és ösztönösen vagy tudatosan más értékrend kialakítására törekednek. „Amit szabad Jupiternek . . .” – mondják és nem veszik tudomásul, hogy Jupitert rég ledöntötték trónusáról.

Szembenáll egymással egy hierarchikus és egy egalizáló szemlélet is, s az utóbbi olyan nagyhatalmakra támaszkodik, mint a rádió, a film és a televízió, vagy az új típusú könyvkiadás. A fogalmak elég tisztázatlanok, és a tömegkultúra, szubkultúra stb. jelensége előtt értetlenül állnak a szocialista országok esztétái is, a kultúra irányítói és közvetítői, holott nekik volnának eszközeik és módszereik a „szörnyeteg” megértéséhez és megítéléséhez. Megítélésről beszélnek és nem elítélésről.

A helyzet nálunk természetesen más, mint a kapitalista országokban, a szubkultúrák, vagy antikultúrák létrejötte, kialakulása nem nyílt és látható folyamat, de a tendenciák azonosak: elfordulás a „hivatalos”, vagy „magas” kultúrától és vagy passzív, fogyasztói magatartás felvétele, vagy egy másfajta kultúra összetékolása. A kapitalista világhoz viszonyítva mindkettő selejtesebb, másodlagosabb és lefojtottabb. Mást fogyaszt a „passzív” fogyasztó nálunk és másból „építkezik” valamelyik szubkultúra, vagy az underground híve. A nyugati szórakoztatóipar termékei sajátságos válogatásban jutnak el hozzánk, s nem okvetlenül a minőséget kapja a magyar fogyasztó. Valamilyen szubkultúra összerakása még nehezebb, hiszen némi borzongásért akadémiai kiadványokhoz, De Sade írásainak megismeréséért a Filozófiai Szemléhez kell fordulnia az elégedetlenkedőnek. Jusson eszünkbe, hogy mit jelentett nálunk a „hippi”, vagy a „beat”, és mit jelentett Nyugaton.

Ismert igazságok ezek, ilyen vázlatos és hézagos összefoglalásukra csak azért volt szükség, hogy rájuk támaszkodva beszélhessek egy szubkulturális, vagy annak mondott jelenségről.

#### IV.

Vegyük most közelebről szemügyre Sadoul fenti vallomását, feltételezve – s ezzel nem is járunk messze az igazágtól –, hogy egy szubkultúrával, s annak öntudatos képviselőjével találkoztunk.

Azonnal láthatjuk, hogy ez a szubkultúra a „magas”, vagy „hivatalos” kultúrához hasonlóan teljességre törekszik, hiszen magába foglalja a zenét (dzsessz), a képzőművészetet (képregény), a filmet, az irodalmat, sőt bizonyos mértékig a filozófiát és etikát (l. Sadoul megjegyzéseit a képregényről), valamint a tudományt (ez burkoltan a science fictionben jelenik meg), és a vallást, amely – nézetem szerint – a rémregényekben, rémfilmekben jelenik meg. Ne törődjünk most azzal, hogy tartalmilag mennyire elütő ez a szubkultúra a „magas” kultúrától, elégedjünk meg a formai hasonlósággal, nem feledve, hogy ebben a szubkultúrában ugyanúgy vannak minőségi különbségek, mint a „magas” kultúrában, hiszen például a képregény művészi színvonalban és mondanivalóban egyaránt hihetetlen különbségeket mutat. Jegyezzük meg azt is – bár Sadoul erről nem beszél –, hogy ennek a szubkultúrának is megvannak az összetartó intézményei (hiszen alávetett a kapitalista árutermelésnek !) és megvannak belső törekvései a tudatosodásra és értékrend teremtésére, mert kitermelte a maga esztétáit, kritikusait, történészeit, ideológusait is. Említenünk kell még egy jellemző tünetet, mégpedig ennek a szubkultúrának tömeges jelle-

gét. A képregényeknek sok millió „olvasója” van, a rémfilmeket sok millió nézi, a dzsesszt sok milliónyian tekintik egyetlen zenei élményüknek. Furcsa eredményhez jutnánk, ha a „magas” kultúrát híveinek száma alapján állítanánk szembe Sadoul, vagy mások szubkultúrájával. Ami megtehető például egy dél-amerikai indián törzs esetében, azzal semmit sem érünk az iparilag fejlett társadalmakban.

A szubkultúrát, illetve a konkrét szubkultúrát illetően, a rávonatkozó szekunder-irodalom némi ismeretében, kijelenthetjük, hogy rendkívül dinamikus jelenséggel állunk szemben, s nemcsak azért, mert a hívek száma állandóan növekszik, hanem mert egy integrálási törekvéssel is találkozunk. Ez a szubkultúra őseit és elődöket keresve szívesen hivatkozik a művészettörténetben vagy irodalomtörténetben (esetleg tudománytörténetben) fellelhető előzményekre, illetve a mai „magas” kultúra formailag hasonló elemeire. Hajlamos arra is, hogy híveit tömörítse, a „szektát” kiszélesítse s ebben nem szabad egyedül az árut eladni kívánó termelő vagy kereskedő törekvéseit látnunk, hiszen a hívek „spontánul” mindent megtesznek a csoportosulás érdekében.

Észrevehetjük ennek a szubkultúrának populáris, triviális, szórakoztató természetét is. Termékei – használjuk nyugodtan ezt a szót – könnyen hozzáférhetők abban az értelemben is, hogy olcsó tömegtermékek, és abban az értelemben is, hogy megértésük, befogadásuk nem kíván különösebb szellemi erőfeszítést. Sokszorosított, szériában gyártott termékekről van szó, s ez nemcsak előállításuk módjára vonatkozik, hanem előregyártott elemekből összerakható tartalmukra is. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a populáris művészet, illetve a szórakoztató ipar hogyan és miért tért át a szériatermelésre, a regény-, film- és TV-sorozatokra és hogy miképpen próbálja az állandóságot és a mindenképpen szükséges változatosságot egyszerre biztosítani. Itt csak annyit jegyzek meg – számos kutatóval egyetértve –, hogy óriási szerepe van az irányított vagy spontán kialakuló divatnak, az újdonság varázsának és a fogyasztóra rákényszerített termék valóságos elfogyasztásának. Utóbbiakból következik, hogy ezek a kulturális termékek nem katartikus, hanem sokkoló hatásúak, nem gondolatra, hanem ötletre épülnek, szerkezeteik, struktúráik lényegében azonosak és hagyományosak. A felszín változatos tarkasága alatt a képek, jelek, motívumok és szótári készlet szegényességét találjuk. Csak példaként említem azt a spanyol tanulmányt, amely bebizonyította, hogy a Tarzan képregényekben kevesebb szó található, mint ahányszor magát a történetet feldolgozták.

Szembeötlő tulajdonsága a Sadoul körvonalazta szubkultúrának a fiktitivitás. Ha alkotóelemeit sorra vesszük egy fantasztikus, irreális világ képe rajzolódik elénk, olyan világé, amelynek legalábbis felületesen nézve semmi köze a valóságos, reális világhoz, mesének, álmokképeknek, látomásnak tűnik. Nem értek a zenéhez, nem tudom megmondani, hogy a dzsessz és a valóság viszonya, kapcsolata milyen és mennyire fantasztikus, mennyire távol van egymástól a kettő, de az biztos, hogy a képregény, rémfilm és némileg még a science fiction is „átkölti”, fikatív, fantasztikus látomássá alakítja a valóságot, preconcepciókkal, hipotézisekkel vagy álmokkal dolgozik.

Itt azonban eljutottunk ennek a szubkultúrának mondanivalóihoz, tartalmához, illetve ahhoz a már korábban feltett kérdéshez, hogy amennyiben a kultúra a társadalom dinamikus egyensúlyát, fennmaradását szolgáló eszköz az ember kezében, hogyan teljesítheti ezt a feladatot egy minden ízében fikatív szubkultúra. Lehet-e közlekedni olyan antigravitációs járművekben, amelyek nincsenek és a tudomány mai állása szerint soha nem is lesznek?

Képregény, dzsessz, horror, science fiction — e szubkultúra minden összetevőjében mondandóként megtaláljuk a rémületet, egyikben (horrorfilm) tisztán, a másikon (képregény) egyes elemeiben, a harmadikban (science fiction) távolról, vagy elmosódottabban. Úgy érzem, hogy megvan ez az elem a dzsesszben is, bizonyos irányzataiban biztosan és tettenérhetően, de mivel ezen a területen tájékozatlan vagyok, erről nem beszélek.

A szórakoztatóipar termékeihez hozzátartozik a sokkolás, a sokkolás legjobb formája az ijesztgetés, a rémületkeltés. A képregényben nagy példányszámú és több nyelven megjelenő sorozatok (Drakula, Creepy, Eerie, Vampirella stb., stb.) vallanak a rémület és rémítés terjedéséről, kiszorítva más, szelídebb tartalmakat, a filmgyártás és a televízió a hagyományos témákhoz egyre újabakat sorakoztat, a vámpír, szörny és zombie történetek mellé a katasztrófa-históriákat (földrengés, tűz, vízözön, hajók, léghajók, felhőkarcolók pusztulása) és a lélektani rémtörténetek minden változatát az elmeoktató esetektől egészen a boszorkányság és mágia bemutatásáig. De a horror terjedésére utal az is, hogy bárki, amolyan „csináld-magad” módon részt vehet a rémisztgetésben és rémüldözésben, hiszen megvásárolható gumimaszkok és más kellékek segítségével bármikor átalakulhat múmiává, szörnyeteggé, Drakulává, vagy emberfarfakká, hanglемеzről, vagy magnószalagról közvetített zenekísérettel.

Úgy látszik, hogy a rémítgetés, a rémület, a horror szinte tartalmi csomópontja, kristályosodási góca ezeknek a szubkultúráknak, s nemcsak önállóan, „tisztán” állapotban jelenik meg, hanem átjárja, átszínezi a többi alkotóelemet is.

Nem olyanfajta szorongásról, vagy félelemlről van szó, amely a „magas” irodalomban és művészetben is állandóan megjelenik, nem Kafka, Camus, Lagerkvist, vagy mások átszellemített, művészi eszközökkel finomított és megjelenített mondandójával találkozunk, hanem a nyers, tagolatlan, közönséges, ősi érzéssel, a rémülettel, vagy rettegéssel.

Központi helyzete, tömeges megjelenése és fogyasztása valódi igényekre, élő szükségletekre mutat, megjelenési formái pedig annyira elütnek a „magas” művészettől, annyira nyíltan különböznek, hogy a szubkultúrák vizsgálatánál ez a jelenség önként kínálkozik kiindulópontnak.

Az irodalom és a művészet mindig élt az ijesztgetés és rémületkeltés eszközeivel. Homéroszban ugyanúgy találunk rémítő elemeket, mint a *Bibliában*, a hindu époszokban, a milétozi mesékben, vagy az *Ezeregyéjszakában*. Dante pokoljárásának számos epizódja csakúgy borzolhatta az idegeket, mint Shakespeare valamelyik kísértete, vagy Goethe ördöge. „Mikor Aiszkühülosz fúriái bevonultak a színpadra – írta Victor Hugo –, a másállapotú nők koraszülötteket hoztak a világra. Pollux, a lexikográfus azt állítja, hogy voltak gyermekek, akik nyavalyatörősek lettek és belehaltak, amikor megpillantották a kígyóarcú, kusza sörényű fúriákat . . .” Egyébként Hugo sem ment a szomszédba valami szafos kis rémség leírásáért, s a modern szórakoztatóipar legalább annyira hálás lehet neki ötleteiért (a Notre-Dame-i toronyőr, a polip, a hóhér háza, Bug-Jargal stb., stb.), mint Poe-nak vagy a német, angol, francia romantika képviselőinek.

A rémületkeltés létezését nem kell bizonygatnunk, történetét nem szükséges bemutatnunk. Nem túlzás azt mondani, hogy az élet és művészet részeként mindig is létezett és valószínű, hogy még unokáink is találkoznak vele.

Genetikusan összekapcsolhatjuk Homéroszt és Petroniust (A farkasember története) mondjuk Frankenstein históriájával, Drakula kalandjaival, az *Ördögűző* című filmmel, vagy Forrest J. Ackerman hírhedt *Famous Monsters in Filmland* című lapjával, ahogy ezt a horror esztétái, apologétái teszik, de helytelenül járnánk el, a formai hasonlóságok elvonnák figyelmünket a lényegi különbségről.

Úgy tűnik ugyanis, hogy korábban, úgy a XVIII. század végéig, az irodalmi, vagy művészi alkotásnak csak része, egyik összetevője volt a rémületes, vagy a borzalmas és vagy kontrasztot, mélységet adott, vagy más kiterjedések felé mutatott, vagy egyszerűen szórakoztató betét, illetve epizód volt. A modern horrorban az egykori rész vagy epizód önállósult, kivált az egységből és előtérbe nyomulva minden mást eltakart. A mai rémtörténetnek, vagy rémfilmnek nincsenek belső ellenpontjai, kontrasztjai, legfeljebb tónusai és a néhány idillikus, vagy szentimentális jelenet csak a fokozás kedvéért kerül a néző, vagy olvasó elé.

A mai rémtörténet, horror eredetét másutt kell keresnünk s nem a történelem „mélységes mély kútjában” s ez így van akkor is, ha korábbi, klasszikus históriák látszólag változatlanul jelennek meg napjainkban. Más a környezet, a kontextus, a módszer és a cél.

Az előfutárokat tehát másutt kell keresnünk. Az első rémdrámák szülőhazája a XVII. század Angliája, de a kibontakozás a borzongató „gótikus” történetek megjelenésével kezdődik, hogy azután a romantikában kialakuljanak a tiszta modellek.

Mondjuk ki kertelés nélkül, hogy a rémítésnek, mint külön műfajnak, mint az embereket befolyásoló eszköznek felfedezése és alkalmazása a polgárság találékonyságát dicséri. Nem hiszem, hogy erőszakolt lenne észrevenni az összefüggést a polgári fejlődés, a polgári forradalmak és a rémtörténetek; a „terreur” és a „horror” között. A társadalmak vezetésének, kormányzásának régebben is eszköze volt a kíméletlen erőszak; császárok, kánok, fejedelmek ellenségeiket és alattvalóikat milliószámra ölették halomra, az emberiség emlékezetébe érdekes módon mégis a francia forradalom „terreur”-je vésődött legmélyebben. Hatása leírhatatlan volt, a történészek ma is hidegrázósan beszélnek erről a különben rövid korszakról, amelyben a kivégzések száma a korábbi vagy a későbbi vérengzésekhez mérten nem is volt nagy. Hogy ne mondjunk egyebet, a terreurben nem végeztek ki több embert, mint thermidor után.

Nem magyarázhatjuk a rémületes és felejtethetetlen hatást sem a forradalmi propaganda hatásával, sem az ellenséges propaganda túlzásaival és rágalmaival.

Isten, akinek hatalmával a korábbi vérengzéseket gyakran szentesítették, eltűnt, kilépett a történelmi erők közül, és amikor Isten már nem rémíthetett, rémíteni kezdett az ember. A forradalmat előkészítő század az értelmet hirdette, a társadalom dolgaiban az értelmet kívánta érvényesíteni. Úgy látszott, hogy az Ész, a Ráció minden kérdésre kielégítő választ ad.

Éppen ezért különösen megdöbbentő lehetett a terreur. Csapásai irracionálisnak látszottak. A törvényszékek, úgy látszik, nem nagyon válogattak, nem tettek különbséget az ellenség és a szövetséges, a bűnös és az ártatlan között. A bűn fogalmát különben is meglehetősen homályosan kodifikálta az egységes és oszthatatlan köztársaság. A kortárs szemében érthetetlennek látszhatott, hogy a kordék nemcsak az arisztokratákat zötyögtetik Párizs kövein, hanem a tegnapi nagyságokat, a nép képviselőit, a forradalom kezdeményezőit, vagy a mosonőket és cipészeket is. Mintha valaki azt bizonyította volna, hogy a halál



nem keresgél, kaszája válogatás nélkül mindenkire lesújt, szépre, csúnyára, nőre, férfira, öregre, fiatalra, butára, okosra. A forradalom bírái felborították az életről és halálról alkotott korábbi nézeteket, átvették a vak Sors szerepét, s ezzel – legalábbis látszatra – feloldhatatlan s ezért ijesztő ellentmondást teremtettek.

Ehhez járult még a rítus, a szertartás ereje. A kivégzések nyilvánosak voltak, és minden részletükben szabályozottak, akár az Ész Ünnepe, amelyet David rendezett. Az elítélteket az apagyilkosok vörös ingébe öltöztették, végigmutogatták a városon, szinte ünnepélyesen vágták le, mint az áldozati állatok. A rendezők tudatos szándéka nyilván az volt, hogy „kéj és görcsös félelem járja által a szíveket”, s céljukat sikerült elérniük.

A korábbi és gyakran szintén ritualizált kivégzésekhez képest egy új elem is megjelent: a gép. A guillotine új- és idegenszerű volt. Nem a hóhér emelte magasra a bárdot, eltávolodott áldozatától, ember és ember közé beiktatózott a gép, a technika, a maga hidegségével és közönyével, szinte előlegezve és tömören bemutatva a polgári társadalom egyik jellemző vonását. Az ütemesen kattogó szerkezet, amely embereket öl rakásra, mintegy futószalagon, előbb jelent meg a valóságban, mint az irodalom lidérenyomásaiban. A rémület nemcsak a franciákat járta át, elöntötte Európát, beivódott a lelkekbe, ott maradt eltörölhetetlenül. És ott maradt volna akkor is, ha a történelem későbbi eseményei nem idézik fel újra és újra.

Nincs tehát semmi csodálatos abban, hogy az irodalom átvette és alkalmazta a politika eszközeit, nem csoda, ha az írók a hatáskeltés bevált módszereihez folyamodtak. Csak példának említem, hogy madame Tussaud panoptikuma, a múzeum egyik modern változata is ott keletkezett a guillotine tövében, hogy később számos rémtörténet és rémfilm színhelye, vagy tárgya legyen.

Állításomat tételesem is bizonyítanom illenék, de talán elég annyi, hogy a rémregények igazolhatóan a XVIII. század végén, a XIX. század elején jelentek meg tömegesen és hogy a terreurhoz hasonló korábbi történelmi eseményeket nem kísérte hasonló irodalmi reakció, legfeljebb Angliában, de ott is a polgári forradalomhoz kapcsolódva. Az összefüggés nyilván bonyolultabb, nem is akarom leegyszerűsíteni, mégis a párhuzam nagyon frappánsnak látszik.

A rémregény nem a terreur eseményeit ábrázolta (ezekhez az eseményekhez csak később fordult), tehát nem a témát találta meg mások nyomán, hanem a módszert. Tartalmát tekintve, főleg a korai időszakban nyíltan a polgári társadalom védelmében szólt. A „középkor” s minden, ami vele összefüggött, ezekben a regényekben vált igazán sötétté és ellenszenvenné. A gótikus regény, a „gothic terror novel” ódon lovagváraiban, komor klastromokban, erdős, vagy kopár hegyeiben, barlangjaiban és alagútjaiban borzalmas történetek játszódnak, kísértetek járnak, gyilkos és örült várurak öldösik egymást karddal és méreggel, emberi mivoltukból kivetkőzött papok rohannak eszeveszett ösztöneiktől űzve. Nemcsak a boltíves termek világítása gótikus, tehát feudális, hanem az ablakok előtt füttyülő szél is. Vannak, akik a gótikus regényt a középkor iránt feléledt érdeklődés megnyilatkozásának tekintik, pedig sokkal inkább a legyőzött ellenfél mitizálásáról s néha megbékítéséről van szó, olyasmiről, amit az USA irodalma a westernben gyakran bemutat, amikor mitikus alakká növeszti a legyőzött, megölt, megsemmisített indiánt.

A rémtörténeteknek ez a típusa ma is él, bár sok változáson ment keresztül. Drakula, a grófi vámpír, ma is egy ódon kastélyból indul útjára, hogy áldozatainak vérért szívja, a tudós Frankenstein (Mary Shelley halhatatlan lelemé-

nye!) ugyancsak egy düledező toronyban fabrikálja szörnyetegeit, az ember-farkasok, zombiek, vámpírok és vampirellák mind középkori lények. Ma azonban egészen másról beszélnek, és nem a régen letűnt feudalizmus gonosz képviselői. A történelmi konkrétság kiolvadt a rémregényekből, a séma megtisztult zavaró elemeitől, absztrahálódott és mindenkinek alkalmat ad a behelyettesítésre. Sikerének talán ez az egyik titka.

Nincsen különösebb értelme nyomon követni a rémregény kétszáz éves fejlődését, előszámlálni a rémületkeltés egyre rafináltabb és egyre hatásosabb irodalmi és művészi eszközeit, vagy bizonyítani, hogy ezek az eszközök végeredményben a „magas” művészet arzenáljából kerülnek elő. Nincs itt helye valamilyen tipológizálásnak sem, az alaptörténetek különböző antológiákban nálunk is megtalálhatók, és a témák szerinti csoportosítást bárki elvégezheti. A típusok megállapításához esetleg támaszpontul szolgálhat megnézni, hogy milyen korokból, milyen kultúrákból, babonákká vált vallásokból merítenek témát és ihletet a regények és filmek alkotói.

Fontosabbnak tartom, hogy a horror főszereplőjéről és ezzel összefüggésben a horror társadalmi funkciójáról beszéljek.

## VI.

A horror főszereplője a szörnyeteg.

Igaz ugyan, hogy egyes változatokban (Frankenstein) vannak teremtoi a szörnyetegnek, de igazán fontos helyet nem kapnak, és más változatokban fel sem bukkannak. Még a Frankenstein-típusú történetekben is átkerül a „teremtő” a másik oldalra, a félelmet felidézők, gerjesztők oldaláról a félelmet elszennvedők oldalára.

A szörnyeteg ellentmondásos lény, vagy inkább kettős lény. Kezdetben csak álcázott, álarcot viselő ember, akinek valóságos személyisége más, mint a látszat. A társadalom rendjét, az erkölcsöt, igazságot stb., stb. megtestesítő lovag, gróf, vagy más főúr valójában sötét orgyilkos, „vérnősző barom”, szadista pribék. Hasonló a helyzet a pappal, vagy szerzetessel, bár a rémregény itt engedékenyebb(?) és megértőbb, mert a legyőzhetetlen emberi ösztönökkel, vagy társadalmi kényszerrel magyarázza a klerikusok vétkeit.

Ez a szkizofrén figura később még inkább szétválik, alkatrészei polarizálódnak. Stevenson zseniális felfedezése (Dr. Jekyll és Mr. Hyde), az ember alakváltása, fordulópont a szörnyeteg fejlődésében. A jó Dr. Jekyllben ott lapul az iszonyatos Mr. Hyde és csak arra vár, hogy valami — varázssital, vagy alkalom — felszabadítsa. A szörnyeteg ettől kezdve egyszerre lehet ember és farkas, élő és halott, agyagbábu és hús-vér-figura, boszorkány és tündér, szűz és vérivó démon, vagy akár ártatlan kislány és a Pokol fejedelme (*Ördögűző*).

Az ilyen kettős, szkizofrén alakok mellett ott vannak az egyértelmű monstroomok, őszállatok, mutánsok, amelyek nem a társadalomban bukkannak fel, kívülről érkeznek, a mélység sötétjéből kerülnek elő, és csak pusztítanak úgy, mintha a természet erőit jelentenék. Nem túl veszedelmes teremtések, hiszen azonnal felismerhetők, aránylag könnyű védekezni ellenük.

Az igazi szörny az emberek között él, a társadalomban. Drakula grófja elhagyja romos erdélyi kastélyát, Londonba megy, ott szedi áldozatait, akik maguk is vámpirokká válnak. Valóságos járványról van tehát szó, emberi mivoltunkat fenyegető szörnyű veszélyről. Senki sincs védve, mindenki vámpírrá válhat.

Nem kell túlságosan élesszeműnek lennünk, hogy lássuk a mondandót: az ember kettéhasadt, rosszabbik fele kerekedett felül, szaporodnak a vérszopók és csak a vallás (Drakulát elriasztja a kereszt), vagy a babona, a mágia véd ellenük (a vámpírt csak úgy lehet elpusztítani, ha fakaróval átszúrják a szívét).

A horrorfilmet, vagy regényt nem lehet egyedileg vizsgálni. Az egyes darabok öncélúaknak, üreseknek látszanak, de együtt, teljes tömegükben egy mítosz jelenik meg bennük, a szörnyeteggé vált ember mítosza. Lehet, hogy ez a mítosz pontatlan és torzító, de látszólagos távolsága és elvontsága ellenére tartalmaz egy-két lényeges igazságot a kapitalista társadalomról, a benne élő emberről és kultúrájáról. A regényekben, képregényekben és filmekben a szörny általában elpusztul, a jó győzelmeskedik a gonosz felett, s innen nézve a horror naiv, gyermekesen optimista és illuzórikus, néha még azt is mondhatjuk, hogy jó manipulációs eszköz az indulatok levezetésére, félrevezetésére, a megnyugtatóra. Csakhogy a nézőben, aki megkapja a behelyettesítés lehetőségét és a szörnyetegben felismerheti személyes, vagy társadalmi ellenségét, hiányérzet támad, és hiányérzete újra leültetheti a mozi nézőterére, vagy egy másik rémregény mellé, de viheti más utakra is. Hiszen a kérdés szorongató: kik a szörnyek, hogyan lehet legyőzni őket? A horror, mint a kapitalista szórakoztatóipar egyik formája, egyszerre ad illúziót és az ártermelésben ismétlésre kényszerítve szét is pukkaszthatja az illúziókat. Maguk a szériában előállított történetek is erről beszélnek: az előző darabban elpusztított szörnyet újra és újra fel kell támasztani. Nagy kár, hogy az irodalom és a művészet még nem alkotta meg ennek a mítosznak definitív és ismétlést nem kívánó változatát.

Végigtekintve a rémfilmek, rémregények, illetve a szörnyeteg alakváltozásán és „fejlődésén”, húzhatnánk egy trendvonalat, amely a realitástól az irrealitás felé halad, ha a helyzet nem mutatna ellenkező tendenciát is. Hiszen a Drakula, a Frankenstein, az emberfarkas mellett és velük egyidőben ott van a *Psycho* szkizofrén gyilkosa, az *Ördögűző* démontól megszállott kisleánya, az *Állkapcsok* fehér cápája és Inoshiro Honda minden kitalált szörnyetege és ez tegyen bennünket gyanakvóvá. Mert ha régebben — és ezt kissé ironikusnak szánjuk — minden kor megtalálta a szükségleteinek megfelelő monstremot, akkor korunkat vagy az jellemzi, hogy még nem választotta ki a magáét, vagy az, hogy mindegyiket magáénak érzi.

És itt szeretnék visszakanyarodni a szubkultúrához.

A szubkultúra, mint minden kultúra, kényszerből, nyomás alatt születik. Minden ember, minden csoport, minden közösség azért fordul a művészethez, irodalomhoz, mert választ keres életének kérdéseire, fennmaradásának eszközeit kutatja, „dinamikus egyensúlyra” törekszik. Ez érvényes a szórakozásra is, mert nincsen üres szórakozás, legfeljebb rossz szórakoztatás, és a focinak, kockajátéknak, horgászásnak, vagy szembekötősdinek is van tartalma. Ha az egyén valamilyen ok miatt nem kapja meg kérdéseire a választ a „magas” művészettől, akkor másutt keresi. Az ócskapiaccon összekereségt hulladékokból is lehet valamilyen kultúrát szerkeszteni, s inkább azokon kell mosolyognunk, akik készen kapott műveltségük birtokában lenézik az öntevékenységet. Nehezen lehetne bizonyítani, hogy a képregényből, dzsesszből, horrorból és science fictionból összeállított kultúra értéktelenebb, bármely más magánhasználatra készült koktélnál, vagy a szárazon zörgő, élettelen, „hagyományos” kultúránál. A szemlélő néha azt hiszi, hogy nincsen „kultúra”, csak kultúrák vannak egymás mellett, alatt, fölött, és ha a hivatalosan támogatott kultúra mögül elveszünk a hatalmat, akkor a szó minden értelmében csak szubkultúrával találkozunk.

A kép természetesen megváltozik, bonyolultabbá válik, ha a természettudományt és társadalomtudományt figyelembe vesszük s nem szűkítjük vizsgálatunkat a művészetre és irodalomra. Fel kell ugyanis tételeznünk, hogy a Sadoul körvonalazta szubkultúra inkább vonzódik a technikához és tudományhoz, mint szembefordul vele, ha nem másért, hát azért, mert jobban kötődik eszközeihez. Pontosabban szólva arra következtethetünk, hogy Sadoul és társai elfogadják a technikát, de elutasítják veszélyes távlatait. Aránylag könnyen kimutatható volna ez szubkultúrájuk alkotó elemeinek további tartalmi vizsgálataból.

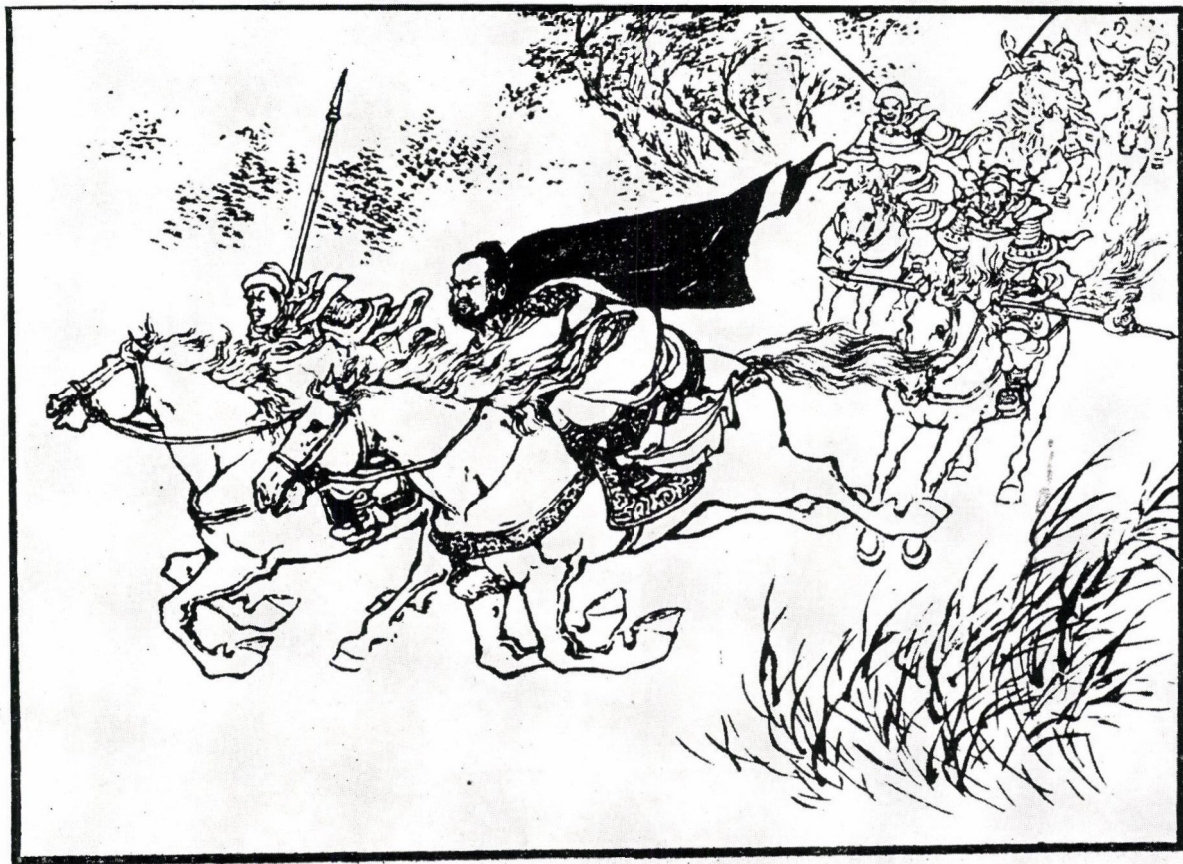
De akár így igaz, akár másképpen, tény az, hogy ennek a szubkultúrának minden porcikájában jelen van a rémület és társa az agresszió, amelyet az ember kénytelen tudomásul venni és elviselni. Más helyzetben, más körülmények között élő ember nehezen érti a rémildőzés iránti vonzódást s esetleg hajlamos beteges tünetként kezelni. Pedig a betegség okát másutt kell keresnünk. Terjedésének megértéséhez elég egy pszichológiai, vagy inkább pszichiátriai tankönyv és az elmúlt fél évszázad történetének felületes ismerete. A rémület, amelyet a polgári forradalmak kiengedtek a palackból, immár kozmikus természetét mutatja és gombafelhő alakjában emelkedik világunk fölé. S mintha azt mondaná, amit a mesében a dzsinn: „megesküdtem, hogy elpusztítom azt, aki a palackból kienged”.

## VII.

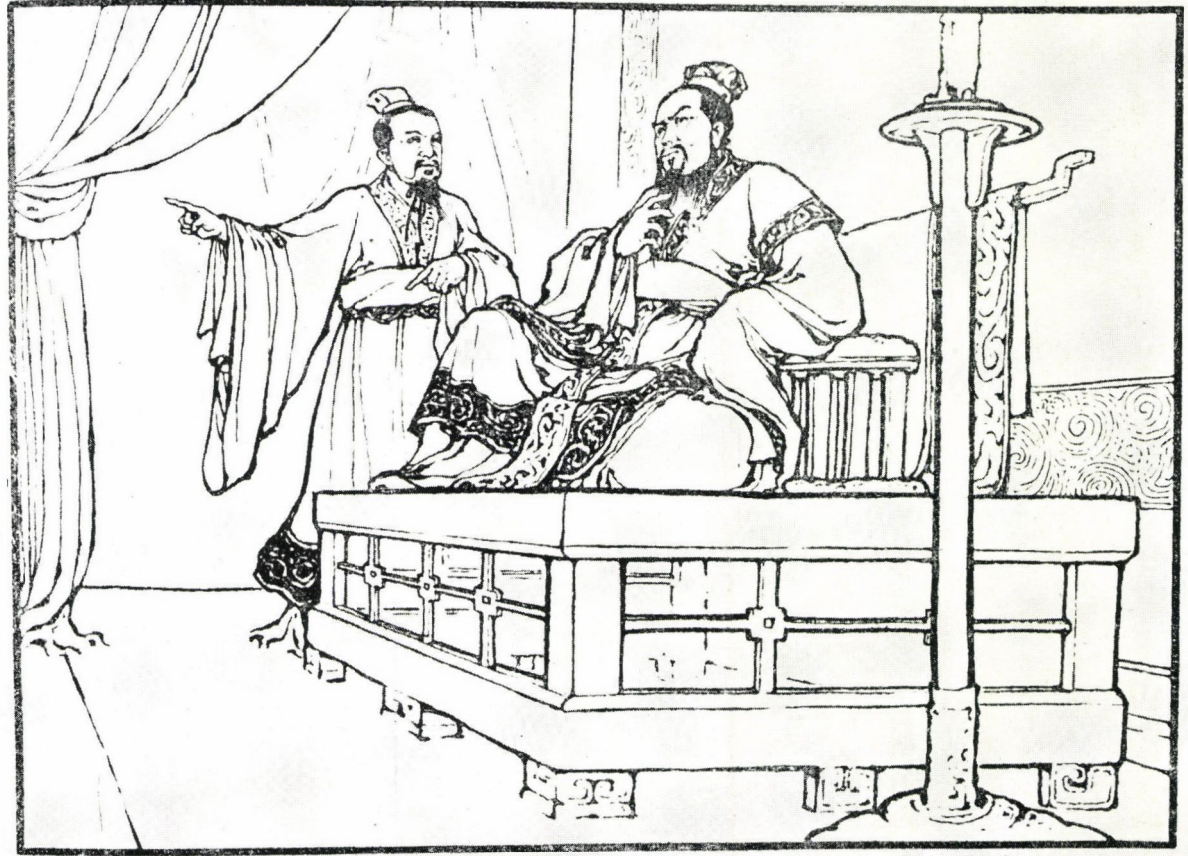
Közhelyekhez jutottunk.

A polgári kultúra válságához, az emberek kétségbeeséséhez és rémületéhez, bizonytalanságához, hitetlenségéhez; a tagadáshoz. A szubkultúrák, s köztük Sadoulé azonosak abban, hogy részben, vagy egészben tagadják és elvetik a képet, amelyet a hagyományos kultúra az őket körülvevő világról ad. Hazugnak, használhatatlannak érzik és inkább elfogadják az álomvilágot vagy mítoszt, amely a felszínén hamisnak látszik, de mélyén sok vonatkozásban megfelel társadalmi, mindennapi tapasztalataiknak.

Lenézhetjük, sajnálhatjuk, vagy elítélhetjük őket, de nem feledkezhetünk meg arról, hogy nincs tagadás igenlés nélkül.

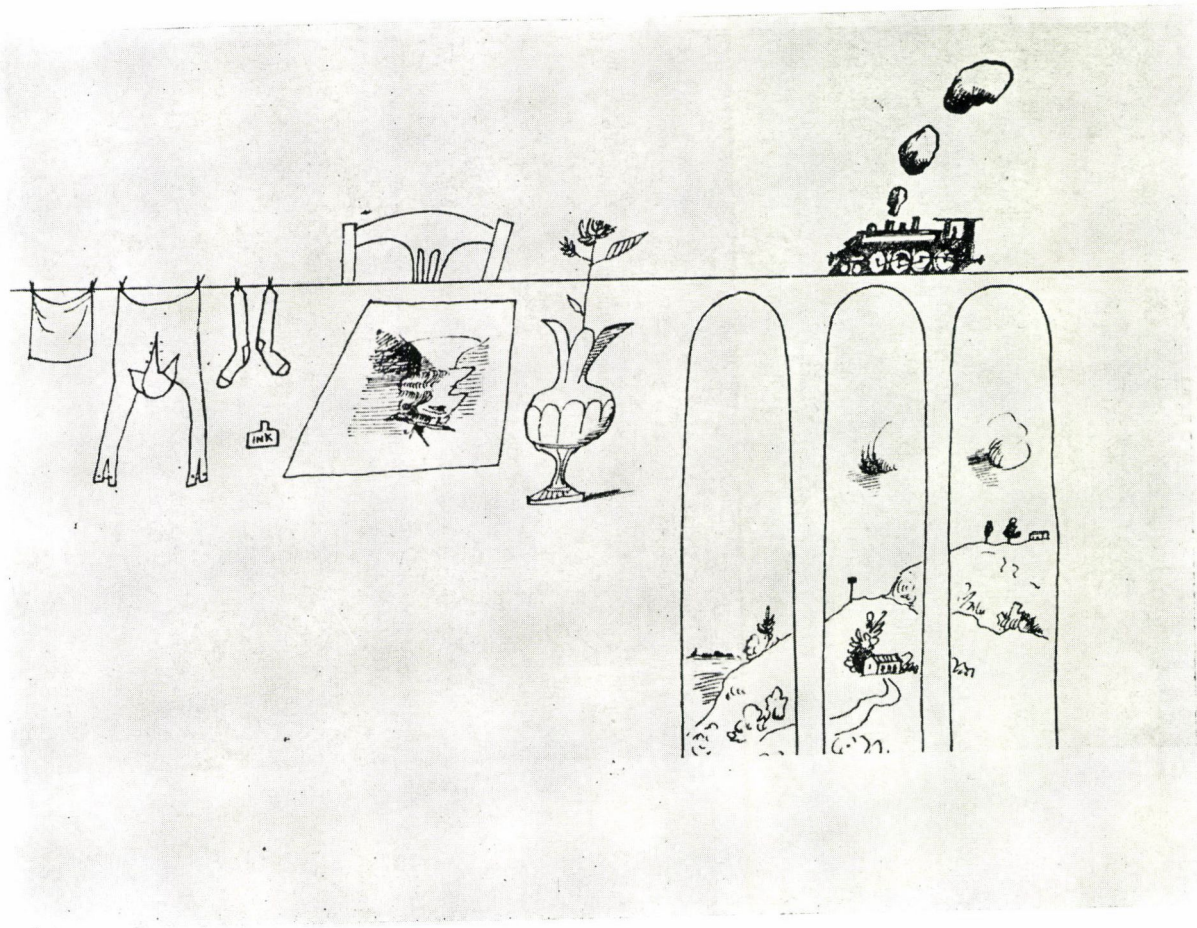












## A kommersz vizuális kultúra

Manapság a fogyasztási javak, mind az anyagiak, mind a szellemiek, a kereskedelem révén kerülnek hozzánk. Az ember tárgyi környezetének kommercializálódása egyetemes jellegűnek minősíthető, s a modern civilizáció szükségyszerű és hasznos kísérőjelensége. A *kommersz* jelző mégis negatív mellékjelen-téssel tapadt meg a köztudatban; köznapi használatban az „olcsó”, silány, tömegesen előállított s így gyengébb minőségű” értelemben használatos (vö.: „Tömegben gyártott, nem különleges minőségű . . . Csak sikerre törekvő, nem művészi . . .” Magyar Értelmező Kéziszótár. Budapest, 1972. 751.), a művészsztociológiai igényű megállapításokban meg egyenesen a „low-brow” és „mass-culture”, illetve a „fogyasztási kultúra” fogalmak rokonságába tartozik. A jelentésárnyalat mögött meghúzódó szemléleti alap a múlt században alakult ki, amikor a kézműipari termék, az egyedi alkotás abszolút minőségi fölényt képviselt a gyáripari termékkel szemben, s amikor, bizonyára ettől a tapasztalattól is ösztönözve, a művészetelmélet és az esztétika a nagy műalkotás alapvető principiumává emelte az *egyszeriséget*, a *megismételhetlenséget*. Az történt tehát, hogy a nyomdai sokszorosításra alkalmas grafikák igazi virágzásukat a kereskedelmi célok szolgálatában lelték meg, ugyanakkor azt a relatív (a kis példányszám által is lehetővé tett) tekintélyt, amit a kézi sokszorosítással előállított grafikai műfajok (fametszet, rézkarc, s részben a litográfia) élveztek századokon keresztül, a nagymennyiségű sokszorosítás következtében elveszítették.

Jellemző példáját adja ennek a folyamatnak a litográfia (kőrajz) története. Technikáját Alois Senefelder, a prágai születésű német költő és színész találta fel 1798-ban; fél évszázad múltán jutott el a technika odáig, hogy óránként tízezer példányt tudtak nyomdagépen előállítani egy kőrajzról. Ez alatt a félévszázad alatt futotta be a litográfia karrierjét az újságrajz és illusztráció területén, ahonnan a sokkal munkaigényesebb fametszet-reprodukciót szorította ki. S a litográfia, amely eleinte a művészi sokszorosító grafika egyik műfaja volt – és természetesen maradt egyik szerepében napjainkig is –, hamarosan az olcsó illusztráció és igénytelen újságrajz hevenyészett és sablonos termékeinek fő reprodukáló és közvetítő közege lett. Jules Chéret Franciaországban 1858 óta kísérletezett színes kőrajzok készítésével; előbb ő is művészi igényű albumokat készített. És a 60-as évek végén készült első nagyméretű színes plakátjai is művészi igényűek voltak –, ha a művészetnek alacsonyabb rangú produkcióit reklámozták is, pl. bálakat és mulatókat. (J. Barnicoat: *A Concise History of Posters*. London, 1972.) Chéret mindvégig tartotta magát ehhez az igényhez. Nemsokára olyan követői akadtak, mint Bonnard és Toulouse-Lautrec (akit Bonnard tanított meg a technikára) és sokan szerte a kontinensen (Mucha,

Steinlen) és Angliában (Hardy), majd pedig a szecesszió művészei Mackintosh-tól Beardsley-ig és Van der Veldetől Faragó Gézáig. Ezenközben azonban egyre jobban szaporodtak a plakátok, s ennek a plakátözönnnek a túlnyomó része, természetesen, olcsó rutinmunka volt. A művész, ha kénytelenségből vállalkozott is plakátrajzolásra és tervezésre, inkább restellte a dolgot, műfajon belüli minőségétől függetlenül — magát a műfajt nézte le, tartotta művészetén kívülinek: kereskedelminek.

A fogyasztással kapcsolatos vagy kereskedelmi jellegű vizuális közlemények, a plakátoktól a riportfotókig, az árucsomagolástól az újságrajzig ma már olyan mennyiségben vesznek körül minden civilizált körülmények közt élő embert, hogy kénytelenek vagyunk tudomásul venni őket. S ha már tudomásul vesszük, szükségesnek ítéljük létüket, akkor törekszünk megkülönböztetésükre is: jót és rosszat, ízléseset és ízléstelent különítünk el áradatukban — vagyis esztétikai mércével is mérjük őket. Akarva-akaratlan művészetnek fogjuk fel tehát ismét azt, amit a korábbi évtizedek kitagadtak a művészet birodalmából. Ehhez azonban az kellett, hogy a művészet fogalma táguljon ki: ma már ipari művészetről is beszélünk, nemcsak kereskedelmi művészetről. A nagy változást kétségtelenül a kommunikációs forradalom hozta, a kommunikáció szót tágabb értelmében véve: a közlekedéstől a hírközlés régi eszköztáráig minden gyorsabbá és mozgékonyabbá vált, s az újfajta eszközökkel együtt gyorsan szaporodó és sűrűsödő szövevényként rajzik körénk. S nemcsak a hagyományos hírközlő eszközök, hanem úgyszólván minden közlekedtetett termék üzeneteket, információkat hordoz: a csomagolásnak valaha egyszerűen a termék megóvása, tartósítása volt a célja — ma eladhatóságának és birtoklásának esztétikai motívációja, mint *dekoráció*, használatának útmutatója, használati értékének előzetes tájékoztatója, mint *ábra*. S természetes, hogy itt a vizuális közlés került előtérbe: attól kezdve, hogy miképp kell a csomagolást felbontani, addig, hogy a benne levő terméket — mosógéptől tejszínporig, villanyborotvától ürmösborig — miképp kell használni, mindent rajzocskák mutatnak be. Az *ábra* formájában adott használati utasítás a kereskedelmi termék forgalmának kiszélesítését teszi lehetővé: nyelvi határokon túl is érthető. Tehát éppen az ábrának köszönhető, hogy a termék nagy távolságra is eljut — a vizuális üzenet, az ábra az útlevéle.

✱ A használati utasítás ábrája persze nem művészet. De ízléses vagy ízléstelen lehet — megoldásának lehet esztétikai értéke. S a környezetnek ma már állandó és sűrű szövedékét alkotó egyes tárgyak — a csomagolópapírtól a képeslapig, a palacktól a bútorig — esztétikai minősége épp állandó vagy gyakori hatásuk miatt csöppet sem közömbös. Ez az egész — közvetlen forrását tekintve kereskedelmi — tárgyvilág képezi vizuális kultúránk alaptömegét.

Ebből az egészből most itt azt vesszük szemügyre, ami a hagyományos művészi *síkábrázolás* formájában megalkotott és hagyományos módon befogadott, tehát *képnek* készült és *kép* jellegű. (Tehát nem foglalkozunk a képek közül az utcaművészetével, a plakáttal, mert nem a hagyományos képnézés és környezet adja befogadási módját.) Közös jellegzetessége ezenkívül ennek a terméknek, hogy *gépi úton sokszorosított* kép. Kommersz funkciója, a szónak ezúttal pejoratív értelmében, persze lehet az egyedi képnek is, a műkereskedelem ilyen termékei azonban manuális sokszorosítással készülnek (ezeknek épp a manuális kivitel szavatolja a sajátos kommersz értékét). Két nagy ága van ennek a gépi úton sokszorosított kép jellegű képnek: az egyiknek eredetije kézzel készül: rajz vagy festmény, esetleg montázs; a másiknak az eredetijét is géppel hozzák létre: ez a fénykép. (A csomagolás stb. nem képi, hanem *dekoráció* jellegű.)

Az elsőnek ma már klasszikus műfajai a plakát, az újságrajz, illetve rajzsorozat, a tipografika számos válfaja (könyv- és folyóiratfedél, illusztráció, bélyeg és természetesen, maga a betű). A képes és színes plakát — mint említettem —, nem is olyan régi. Ezzel szemben a rajzsorozat már újságrajz formájában is szép múltra tekint vissza, lényegében egyidős a nyomtatással. (A műfaj mai történetírói természetesen visszamennek a Biblia Pauperum és a bayeux-i kárpit képsorozatain át egészen a görög vázaképekig és az egyiptomi *Holtak Könyve* illusztrációiig. Vö.: G. Blanchard: *La bande dessinée - Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*. Verviers, 1969.) De az a műfaja, amit manapság „comics”, „comic strips” néven tartunk számon, maga is volta-képp a XIX. században jelent meg Európában.

A rajzsorozat úttörőjének Rodolphe Töpffer genfi rajztanárt tartják (festőnek készült, de rossz szeme miatt kénytelen volt beérni a rajzzal), aki apjától kapott Hogarth-illusztrációk és metszetsorozatok nyomán kezdett el kis rajzalbumokat készíteni. Ezek Goethe dicséretét is kiérdemelték. 1829-ben született meg Töpffer első állandó figurája, *Doktor Festus* — kalandos történet, amelynek szövege a rajzok alá írva kalauzolta az olvasót, gyöngécske, de játékos ötletekkel és igazi grafikai fordulatokkal bájolta el a közönséget. (Goethe is azt dicsérte benne, hogy meglepően kevés alakzattal ad elő változatos szituációkat.) Litográfált albumai hamarosan népszerűvé lettek. Hatásuk roppant nagy volt. 1847-ben jelenik meg Aubert francia kiadónál egy akkor tizenöt éves fiatalember, autodidakta rajzoló sorozata (ugyancsak kőrajzok), a *Herkules munkái*. Ezt a fiatalembert hívták Gustave Dorénak, aki aztán a rajzriportot teremtette meg — s a pszeudoriportot is, mert ahova nem jutott el, oda elsegítette fantáziája. Doré persze igazi szatirikus volt és a század legnagyobb rajzolójaként vált klasszikussá. Mostohább a sorsa kortársának, a *Fliegende Blätter* rajzológjának, Wilhelm Busch-nak, akit egyébként Doré igen csodált, de aki csak a bohókás történetek ötletekben kifogyhatatlan virtuóza lett Bilderbogenjaival. Népszerűségét az jelzi, hogy a Max és Móríc figurákat még az is ismeri, aki Busch nevét nem.

Töpffer, Busch és Doré kortársainak többsége persze a szentimentális történetek finomkodó, de minden eredetiséget nélkülöző rajzi előadásával árasztotta el az akkor már igen elterjedt képes újságok és gyermeklapok hasábjait. Töpffer keresetlen bájú grafikai játéka, Busch szellemesen tömör rajzai és Doré egyetemes bőségű, mindent ábrázolni tudó fekete-fehér piktúrája ennek a korszaknak kétségtelen művészi értékei.

Az újságrajz és a külön füzetben önállósult rajzos történetek, a comics-ok igazi virágkora aztán Amerika földjén következik el — de nem művészi minőségben, csak mennyiségben és népszerűségben. A civilizált kapitalizmusban mindenütt, de elsősorban Amerikában, a comics a félanalfabéta tömegek könyvpótléka, olvasmányt és művészetet helyettesítő információs eszköze és szellemi tápláléka. A mi korunk nagy manipulációs mítoszait — a krimiktől, a bűntényektől az űrhajózásig, a vadnyugati és a Tarzan-kalandtól a kémhistóriákig, a horrortól a szerelmet pótló erotikáig — mindent a rajzos mesék szállítanak a civilizált világ ábécére megtanított, de könyvtől elzárt kisemberének. Egészen a televízió megjelenéséig uralkodó volt ez a vizuális tömegkommunikációs eszköz; a televízió nem késlekedett felhasználni ötleteit sem, de még grafikáját sem: az animációs filmek egy része a példa rá (a magyar televízióban is látható Flinstone-család még az elviselhetőbb példányok közé tartozik, különösen Romhányi Józsefnek az eredetét messze fölülmúló rigmusaival).

Ennek a műfajnak a témái is, eszközei is alacsonyrendűek, művészietlenek általában. A témák: a kaland, az egzotikum, a horror, a szex — szerencsésebb esetben humorral fűszerezve, legtöbbször azonban végzetesen kóros pátozsszal előadva. A konkrét témák persze a nagy közhelyek — s ezekből még a történelem sem marad ki —, az irodalom, a film nagy sikertémái. Az eszközök közül pedig a naturalista sémák válnak be legjobban. Ha már némi expresszionista túlzást vagy humoros bájt lelhetünk föl bennük, hajlandók vagyunk megbocsátóan végignézegetni ezeket a rajzsorozatokat. Jellemző példa erre a Playboy *Little Annie Fanny* figurája és kalandjai: aerodinamikus pin-up görli, Marilyn Monroe és Brigitte Bardot paródiája maga is, olyan kalandokba keveredik, amelyek valami groteszk fordulattal parodizálják a comic-strip-ek legvadabb történeteit. Tegyük hozzá: ezt a paródiát többnyire a szélsőjobboldali nézetek (szovjetellenesség, Ku-Klux-Klan, fajüldözés) kigúnyolására élezik ki. Ilyen formán a naturalista sémákat használó rajz is parodisztikus eszközzé vált a Harvey és Kurtzmann (az első a főszerkesztő, a második a rajzoló volt) koprodukcióban.

Az ellenpéldát a comics egy távoli rokona szolgáltatja: a kínai kultúrában a rajzos történet ugyancsak régi műfaj. Miként a kínai nyomtatás is korábbi az európainál, így a kínai fametszettel reprodukált illusztráció és önállósult grafikus történet is öregebb a mieinknél. A IX. századból fennmaradt buddhista szutrák illusztrált példányai, a későbbi századok folyamán folyamatosan kiszélesedő témájú illusztrált könyvek, s végül a XIV. századtól egyre változatosabb műfajokat és formákat reprezentáló képeskönyvek alapozták meg a kínai képsorozat jelenkori népszerűségét. Természetes, hogy ott, ahol az írás sajátos nehézségei miatt a félanalfabétizmus még súlyosabb gond, mint máshol, a képi közlésnek viszont eleven tradíciói vannak, felhasználják azt is a politikai agitáció céljaira.

A különös inkább csak az, hogy a kínai rajzi kultúra erényei és a régi fametszetek tradíciói háttérbe szorultak, majdnem teljesen eltűntek: a kínai képregényt ma a stilisztikai kozmopolitizmus jellemzi. Ugyanazok a grafikai sémák, rajzi konvenciók, ugyanaz a — lényegében — naturalista ábrázolásmód önti el lapjait, mint amit a nyugati képregényeknél szoktunk meg. Annál is érdekesebb ez, mert még az amerikai képregénynek is volt egy olyan, egyébként a maga műfajában kiváló művelője, Milton Caniff, aki a 30-as években a kínai ecsettechnikával újíttotta meg saját stílusát.

Az újítás egyébként sajátságos korlátok közé szorul a folytatásos képregény műfajában. Azt a Tarzan-sorozatot, amit Harold Foster kezdett el Burroughs regényeinek sikersorozata nyomán 1929-ben, 1937-ben Burne Hogarth folytathatja; pályázat alapján választják ki, s rajzai kezdetben tökéletesen hasonlítanak Foster manírjához. Az utóbbi az első Tarzan-filmek hatására alakította ki figuráinak és szituációinak naturalista ábrázolásmódját; Hogarth egyéni stílusa viszont a dekorativitás irányába tart, de ez csak a későbbiekben érvényesülhet. A műfaj olyan, hogy a kiadó maga tart igényt a figurák és a stílus azonosságára, ha egyszer sikerre vitte: folytatásának ez a biztos módja, a közönség a megszokottat várja, a már ismert hőst akarja viszontlátni, a már ismert grafikai nyelven hajlandó csak tovább olvasni.

Foster esete azért is tanulságos, mert a film és a comics viszonyát is példázza. A hangosfilm diadala után már nem az irodalmi sikerek, hanem a filmsikerek szolgáltatják a modern mítoszokat a képregény számára. Dashiell Hammet volt a bűnügyi történet megújítója, regényeiből azonban csaknem

megjelenésük után nyomban filmforgatókönyvet írt. A 30-as éveknek ez az új típusú krimije hamarosan feltűnik a képregényben is: a legnagyobb kiadó, a King Feature Syndicate magát Hammettet kéri fel egy képregény-történet megírására, rajzolójának pedig — ugyancsak pályázaton — Alex Raymondot választják, s ezzel nem csak az „X-9 titkos ügynök” figurája és „markáns arc-élű” szereplőgárdája születik meg, hanem feltűnő helyre és megfelelő öltözetbe — vagy dekoltázsba — kerül a hősnő is. A női figurák ilyen szerepeltetése teljesen a rajzoló leleménye, s nyilvánvaló, hogy a korszak filmsztár-kultuszának a hatásával magyarázható. (Hazai megfelelője Sebők Imre volt.)

A rajzfilmeknél sem más a helyzet. Walt Disney első *Mickey*-filmje már hangos volt (1928), s az első képregény-változat is megjelent 1930-ban. Hamarosan az egész világ megismerte a Mikiegér figuráját — s aztán a többit —, de ebben már nemcsak a filmnek volt szerepe: a „Mickey-újságok”, gyermeklapok fő vonzóerejét a Disney és műhelye által gyártott figurák biztosították hosszú időre. Disney ugyanis a humoros újságrajzot is kiemelte a kézművesség szférájából, s nagyüzemi termelésre állította át: a kollektív és nagy szériákban termelt rajzok stílusa is átalakult — a kerek figurák a reprodukálhatóság és a nagysorozatú mozgatás grafikai megkönnyítésére szolgáltak. Pat Sullivan *Félix kandúrja* önmagában sokkal hajlékonyabb és változatosabb figura volt — Disney figuráinál viszont az egész szituáció és környezete vált mozgalmassabbá; ennek egyik technikai összetevője persze az volt, hogy Disney 1933-tól (*A három kismalac*) már színes technikát alkalmazott filmjein.

A comic strip — mint humoros rajz — ezzel tér vissza eredeti közönségéhez, a gyermekekhez. S ma főképp ott hat — a comic strip rajzos formáját a felnőtteknek szóló műfajokban egyre inkább kiszorítja a fotó. A fotó, amely dokumentációs hitelességben kétségtől elvonhatatlan, és amelynek előadásmódja a riport és a magazinfotó számos műfaja révén hallatlanul kifinomult; ma már voltaképp mindenre képes, amire valaha a grafika és általa az emberi képzeletelőrről vállalkozott: trükkjei és technikája segítségével a science-fiction képzeletbeli lényeit éppúgy élénk tudja állítani, mint a történelmi korok hőseit. A mai kor felnőttjét azonban emezek már kevésbé érdeklik; a hatvanas-hetvenes évek nagy civilizációs mítosza a szex — ebben pedig nyomon követhető a dokumentációs hitel értéknövekedése is. A század első évtizedei ma már raffinált erotikájának minősülő képsorozatait és színpadias beállítottágú képi történeteit fokozatosan váltják fel az egyre merészebben naturalista, már-már anatómiai hitelességű és pusztán a szexuális aktusra koncentráló „képregényei” — voltaképpen fotómagazinok folytatásos, de epikai összefüggések nélküli sorozatai. Témaviláguk is egyre bővül — már ahol ezt engedélyezik, pl. Dániában, újabban pedig Franciaországban, — a normális aktustól a „party”, a homoszexuális aktus, sőt újabban a szodomizmus dokumentálásáig. (A szadista jellegű erotikát még a skandináv államokban is tiltják.) Az effajta kiadványokban a rajznak teljesen alárendelt szerepe van — ha egyáltalán előfordul, a képanyag változatosabbá tétele a pusztá funkciója. (Témájában természetesen semmivel sem maradhat a fotóanyag mögött.)

A hatvanas évek elejének *Barbarelláját* (J. C. Forest), ezt a tipikus „szex-bomba” hősnőt és erotikus izgalmú kalandjait a teljesen érdektelen és kaland nélküli pseudo-story névtelen (és jellegtelen), anatómiailag is sokszor fogyatékos (magyarán: nem túl szép), viszont épp anatómiai részletezésben a szó szoros értelmében *mindent fotóban* bemutató „hősnői és hősei”, a szex-magazinok és képsorozatok fotómodelljei szorították ki. Úgy tűnik, hogy napjainkban a rajz-

zos történetek visszaszorulnak az ifjúsági és gyermeklapok hasábjaira, a gyermekkiadványok füzetébe. Legföljebb még a science-fiction viseli el a rajzos ábrázolást — épp a sokszor képtelenségig menő fantasztikum okán.

Van viszont egy olyan áramlata a szélesebb értelemben vett comic-strip műfajnak, tehát a humoros jellegű újságrajznak, amit jelentős művészek emeltek az utolsó évtizedekben művészi rangra. Az olyan grafikai humorra gondolok itt, amelyet Saul Steinberg művel (már a 40-es évektől, s mára modern klasszikusnak számít), amelyik nem csupán a comics tradícióival él, hanem sokkal inkább azzal a grafikai leleménnyel kísérletezik tovább, ami Klee nevéhez fűződik. Itt már természetszerűleg nem a humor, a komikum az elsődleges, hanem a groteszk; ez a rajzműfaj nemcsak gyermekeknek, de a kevésbé művelt felnőtteknek sem érthető, mert részint verbális humort fordít le rajzra, részint — épp a verbális forrás miatt — olyan sűrű történeti és kulturális közegekben ülteti el asszociációs motívumait, hogy feltétlen intellektuális megközelítést igényel. Ez persze semmit sem von le grafikai megoldásainak szellemességéből és eredetiségéből. (Nálunk Réber László produkál eredeti megoldásokat az újságrajz művészi szférájában.)

Az elmondottakkal azt kívántam érzékeltetni, hogy a kommersz vizuális kultúra mindegyik síkábrázolás jellegű műfajának (az ábrának is, a plakátnak is, a művészi kép jelleget őrző illusztrációnak, újságrajznak is) megvannak a lehetőségei *elvben* a művészi vagy legalább az esztétikai igényű megvalósulásra; a gyakorlatban éppen kommersz jellegük hiúsítja meg ezeket. A fogyasztói társadalomban a lehetőségeket a kereskedelem, a fogyasztás korlátozza olyan mértékben, hogy akár magát a műfajt is megszünteti (példa rá a felnőtt képrengény elhalása Nyugaton ma), vagy művészi eszközeit kötelezően alacsony szinten írja elő. Még ilyen korlátozásokkal is képes azonban betölteni a kommersz képsorozat (ebben a vonatkozásban akár grafikai, akár fotó) egy pozitív funkciót: megteremti és kiműveli grafikai nyelvének „olvasóját”. A jelképek, grafikai sűrítések, az előadásmód retorikai sajátságai (az elliptikus közlésmód stb.) ma már minden civilizált környezetben élő gyermek számára természetes módon, spontánul elsajátított grafikai nyelvet képeznek. (Hasonló funkciója van a plakátnak a magányos kép szimbolikája, retorikája elsajátításában.) A kommersz vizuális képformák azonban azáltal lehetnek eszközei a kereskedelmi vagy éppen a politikai manipulációnak, hogy *csak* spontán módon „olvasák” őket.

Amiképpen az irodalmilag — azaz: stilisztikailag, retorikailag, poétikailag stb. — műveletlen olvasó számára a *Karenina Anna* is értelmezhető úgy, hogy „az istentelen házasságtörő asszonyt elérte megérdemelt büntetése” (szociográfiai tény!), ugyanígy a grafikai nyelv stilisztikáját nem ismerő (a rajzot csak spontánul „olvasó”) közönség számára is művészi és történeti értékű ábrázolásnak tetszhetik, tehát meggyőző, hiteles lehet a legsablonosabb kémhistória vagy történelmi kaland is. Nem a comics, az újságrajz mint műfaj, s nem is a kalandos történet maga ártalmas tehát, hanem csak annak spontán fogyasztása. Tanulmányozni és tanítani éppen azért kellene, hogy stilisztikáját, retorikáját és poétikáját tudatosítsuk, s akkor megnyílik értelmes, hasznos, sőt, művészi értékű alkalmazásának útja is. Mihelyt a comicsnak — és rokonainak — fogyasztótömegei tudatos grafikai „nyelvismerettel” veszik kézbe ezt a kommersz terméket, abban a pillanatban a kommersz érdekek érvényesülése korlátozottá válik (a nyugati értelmiség sosem fogyasztotta a comics-terméket). A kommersz érdekek érvényesítésének az az adminisztratív módja viszont, amit az európai





I'M NOT JUST A COMMONPLACE KILLER, YOU KNOW. I'M LEGAL! I HAVE A GOVERNMENT KILLING LICENSE. I HAVE OFFICIAL DOCUMENTS! CERTIFICATES! I HAVE... I HAVE...



AAA! WHY KID MYSELF! IT'S BEEN BOTHERING ME MORE AND MORE! THE DOCTOR YES AFFAIR! THAT GOLDTHUMBER ADVENTURE! THE KILLINGS! I SEE THEIR EYES AT NIGHT, WHEN I TRY TO SLEEP... STARING AT ME - !

I RESOLVE, ANNIE... I RESOLVE NEVER TO KILL AGAIN! KISS MY PINKIE TO THE SKY!

LOOK, JAMES... HERE'S THE BOAT THEY SAID WOULD BE WAITING...



WE'RE ALL ALONE. UNSTRAP YOUR BERETTA AND YOUR COLLAPSIBLE RIFLE AND TREAT ME ROUGH LIKE IN THE HOTEL.

YES... TAKE OFF YOUR CLOTHES!... ER, NO... WAIT! MAYBE JUST TAKE OFF YOUR BLOUSE... ER... NO... AHM...



WHY, JAMES! YOU'RE BLUSHING!

IT'S NO USE! WHEN I RESOLVED NOT TO BE A KILLER ANYMORE, I GAVE UP MY BELIEF IN MY BRUTAL MASCULINE IMAGE. I GAVE UP MY DREAM OF SECRET AGENT 0007, AREA CODE 212. AND WHAT ARE WE WITHOUT OUR DREAMS, BUT SOFT, EMPTY SHELLS?



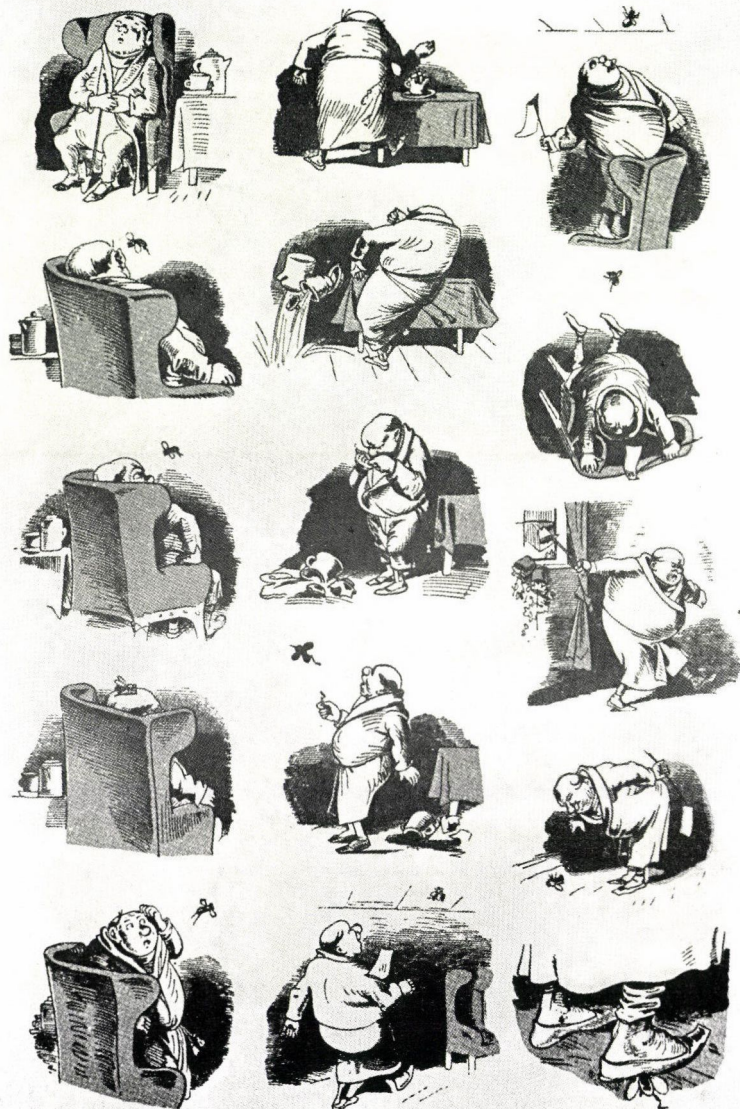
SOFT, EMPTY SHELLS... HOW RIGHT YOU ARE, JAMES BOMB, SECRET AGENT 0007, AREA CODE 212!

IVAN FLAMYINK OF SMERSH!

JAMIE! HE DRAGGED ME ON THE BOAT AND TOOK MY CLOTHES WHILE YOU WERE HAVING YOUR TANTRUM!

HOW CAN THE INTREPID BRITISH AGENT SAVE HIMSELF WHEN HE HAS RESOLVED TO KILL NO MORE, AND KISSED HIS PINKIE TO THE SKY? DON'T FAIL TO MISS THE CONCLUSION OF THIS THRILLING JAMES BOMB ADVENTURE IN THE NEXT INSTALLMENT OF "LITTLE ANNIE FANNY."





CHAMPS-ÉLYSÉES



Palais  
de Glace



# Divan Japonais

75 rue des Martyrs



szocialista kultúrák valósítottak meg, azzal a hátránnyal járt, hogy teljes egészében lemondottak a comics típusú felnőtt képkultúra kihasználásának lehetőségeiről. Ma már, úgy tűnik, a rajzi kultúra más irányban fejleszthető csak tovább: a képregényt Nyugaton a szex és a fotó dokumentatív ereje szorította ki, (halódásának biztos jele, hogy a történetét tanulmányozzák), nálunk pedig meg sem honosodott. (A gyermeknevelésben azonban ma is megvan a maga szerény szerepe.) Talán a harmadik világ fejlődő civilizációi fogják felhasználni a benne rejlő erőket, de hogy milyen irányban, azt nyilván az adott társadalmi és ideológiai tényezők döntenek majd el.

## *A reklám nélküli „ellen-zenekultúrától” az „ellen” nélküli zenekultúráig*

### 1.

A bonyolult cím két alaptézist foglal magában.

Egyrészt: az „ellenkultúrával” kapcsolatos, szokásos elmélkedések zöme nem a *valódi ellenkultúrát* ismeri föl, hanem a csupán ellenkultúrának *reklámozott*, de valójában már a kapitalista berendezést *szolgáló* áramlatokat („pop”, „underground” stb.). Másrészt: még az igazi ellenkultúra is *csak az „ellen” előtétől megszabadulva válhat a szó teljes értelmében vett kultúrává*.

Haladjunk sorjában. Amióta osztálytársadalom van, létezik ellenkultúra, de létezik az a tendencia is, amely az adott ellenkultúrát (vagy ellenkultúrákat) az uralkodó kulturális felépítménybe igyekszik beolvasztani. Köztudomású, például, hogyan alkalmazta a katolikus egyház évszázadokon át az „eltiltani, vagy megszelídítve beolvasztani” kettős elvét a népi-radikális, majd progresszív polgári ideológiák és kultúrák vonatkozásában. Még a középkori bolondünnepnek is, amely a francia városi kommuna-mozgalmak erőteljes tömegkulturális megnyilvánulásává vált, készült olyan reformált verziója, amelyet az egyházi hatóságok engedélyeztek. (Igaz, hogy itt a *Magnificat* oly népszerű, *Letaszította a hatalmasokat* kezdetű versét legföljebb ötször volt szabad elénekelni. . .)

Persze ez a dialektika olyasfajta kötélhúzássá lett, mint a népmesékben Erős János és gazdája párharca. Ha az uralkodó kultúra kialakította a progresszív népkultúrából a maga szelídített-átértelmezett-integrált verzióit, a progresszív népkultúra meg az uralkodó kultúrát (akár magát a kereszténységet) értelmezte a maga szája íze szerint. Így a „fönti” és a „lenti” közti pusztaság *különbség* igen gyakran csak az első fázisa volt a lentről jövő új és tendenciájukban emancipálódni készülő áramlatoknak — az út az ellentmondáson át a nyílt ellentétig haladt.

És itt lép be a másik mozzanat, az osztálytársadalmaknak az a velejárója, hogy a szó *teljes* értelmében vett kultúra kialakításához az ellenkultúrának nincs meg a lehetősége mindaddig, amíg uralkodó kultúrává nem válik. Minél differenciáltabbá, gazdagabbá lesz a kultúra fogalma, annál inkább szükség van a fenntartás, a szakképzés, a terjesztés egész intézményes rendszerének a birtokba vételére és sajátos alakítására. Enélkül akármilyen erőteljes és ígéretes új ellenkultúra is csak részkultúra, töredékkultúra lehet, amely emellett szakadatlanul ki van téve az adott uralkodó kultúrába való beolvadás veszélyének. Talán valamennyi kultúra közül a polgári volt az, amely már ellenkultúrákénti léte folyamán a leginkább képes volt kialakítani a maga önálló intézményes rendszerét — így a feudalizmuson belül évszázadokon át szinte a „kettős hatalom” állapota állt fenn (persze nemcsak a kultúra, hanem a gazdaság és a politika területén is). A „polgári zeneiség” mégis csupán *rész*, méghozzá alárendelt rész maradt a feudális kultúra egészében, akár a korstílushoz való viszonyát,

akár létezési módjának az intézményi rendszer egészében elfoglalt helyét tekintjük. A polgári zenekultúra specifikus intézményrendszerének (nyilvános hangverseny, „szabad” művész, zeneműkiadás, zenei közoktatás) egyes elemei megvoltak ugyan, de a zenekultúra egész mozgását meghatározó rendszerré csak a polgárság, mint osztály emancipálódása során váltak.

Ismeretes, hogy a polgárság –proletariátus osztályváltásnál a feltételek még nehezebbek. Valószínűleg a kommunizmus alsó fokának (= a szocializmusnak) egész történelmi időszaka sem elegendő arra, hogy a kapitalizmus „ellenkultúrájaként” megjelent progresszív áramlatokat a teljes értelemben vett kultúra színvonalára emelje.

Ennek sok történelmi oka közül a két legfőbb egyrészt a kapitalizmusban csúcsára hágó elidegenedés, másrészt ugyanitt a feltételek hiánya ahhoz, hogy a munkásosztály a hivatásos kultúrát (és talán legfőként a hivatásos zenekultúrát) birtokba vegye. E két fő okból aztán sok járulékos ok is fakad (szakadások „elefántesonttorony” és „ponyva” közt, a zenekultúra szakbarbárosodása és reszortosodása, fogyasztói szemlélet, hobbysodás, illúzió mint „tömegigény”, a szórakoztató ipar mint egyszerre gazdasági és ideológiai termék, a maga gazdasági és ideológiai hatalmával bármilyen „amatőrség” fölött stb.).

Ezeknek a feltételeknek a *nem-ismerete* éppoly könnyen vezetett a proletkultosok naív voluntarizmusához vagy akár egyes mai ellenkultúra-elméletek primitivizmusához, mint *ismeretük a lényegében revizionista* természetű likvidátorsághoz, a „proletár ellenkultúra” létének teljes tagadásához, a kommunisták kapitulációjához akár a paraszti-népies, akár a konzervatív-polgári, akár az avantgardista-polgári pozíciók előtt. („Lényegében revizionista”, tehát akkor is az, ha „szektás-dogmatikus” politikai alapról hirdetik.)

## 2.

De létezik-e proletár ellenkultúra?

A szociológusok egész sora nemmel felel. A tagadás természetes azok részéről, akik szerint a „mélygyökerű népet” az ipari fejlődéssel a „gyökértelen tömeg” szorítja ki. De marxista igényű szociológusok is vannak – hazánkban is –, akik szerint a proletariátus talaján születhet ugyan egy avantgarde igényű kulturális kifejezés, de ez *számszerűségét tekintve* elhanyagolható a proletariátus tömegére is kiterjedő kulturális kispolgáriság mellett. A pusztán számszerűség persze nem érv: ilyen alapon akár a két világháború közti magyar kommunista mozgalmat is elhanyagolhatónak tekinthetnénk, mert hazánk kilenc millió lakosával szemben az MKP-nak mindössze néhány száz tagja volt. De a proletár ellen-zenekultúra léte számszerűségében is bizonyított a következő alapokon:

a) A *munkásfolklor* kétségtelen létezése, mint *sajátos* minőségé, amely egyszerre tagadása és meghatározott irányú továbbvitele a hagyományos paraszti ill. polgári zenekultúrának. Lloyd, Steinitz, Lomax stb. és az utóbbi másfél évtized megfelelő magyar kutatásai után csak úgy érdemes erről tovább vitatkozni, hogy a vitázók *erre* reflektálnak, nem pedig a filozofálgatás kódéból merítik továbbra is érveiket.

b) Ugyanakkor világos, hogy a „folklorisztikus önellátás” nem jellemző többé a proletariátusra (az utóbbi évszázadokban ez már a paraszti folklornak sem kielégítő magyarázata). A munkások igénye a *hivatásos-írássos-intézményes kultúrára* egyaránt eredményezi fokozott *kiszolgáltatottságukat* a kívülről-felül-

ről jövő hatásoknak, de azt is, hogy a *közvetítések* sora épül ki a *munkások és a progresszív hivatásos kultúra* közt, egy új, a polgári koncertéleten túlmutató intézményrendszer csírájaként, tehát, ha tetszik, „ellenkultúraként”. Ennek is sok ténye vált ismeretessé, a chartista időszak angol munkásainak kórusművészetétől (lásd R. Nettel stb. kutatásait) Liszt ifjúságának munkás orientációjú művein át (lásd Szabolcsi, Szelényi stb. publikációit) egészen a magyar munkás énekkari mozgalom és Bartók, Kodály művészete közti változatos közvetítése-kig (vö. Újfalussy, Maróti Gy. stb.). Természetes, hogy e közvetítések egyik fő láncszeme a munkás énekkari mozgalom volt. De egyáltalán: a munkás kulturális mozgalom kommunisták ösztönözte új hajtásai és irányzatai teremtettk meg először annak a lehetőségét, hogy talajukon Eisler-, Brecht- vagy akár József Attila-típusú művészet szülessék vagy éppen, hogy e közvetítések távolabbi kisugárzásai akár Webernig vagy Honeggerig elhassanak. Gondolom, hogy a szocialista országok 1945 utáni kulturális fejlődése nemcsak az „avantgarde” sommás elmarasztalásában, hanem abban is hibát vétett, hogy a munkás kulturális mozgalmak hagyatékát ugyanilyen sommásan bélyegezte pusztán „proletkultos” eltévelyedésnek. Pedig ezek a mozgalmak egy „ellenkultúraként” születő új *intézményrendszer* olyan elemeit is tartalmazták, amelyek a szocialista felépítmény természetes részeivé válhattak volna.

### 3.

Talán meglepő, hogy az „ellenkultúra” divatos ideológusai századunk leglényegesebb ellenkulturális jelenségét, a *munkás ellenkultúrát* alig méltatják figyelmükre. Sokkal inkább érdekli őket a mai kapitalizmussal szembeni „generációs” lázadás, az állítólagos „bőség társadalma” „fogyasztói” szellemével szembeni, látszólag általános, de valójában kispolgári tiltakozás.

Tény persze, hogy a 60-as években fölfutó nemzetközi forradalmi hullám a különféle kispolgári lázadási formák megélénkülését is magával hozta. Tény másrészt, hogy a fentről jövő *integrációs* törekvések a tömegkommunikációs eszközök és a szórakoztató ipar új technikai lehetőségeivel, növekvő központosodásával és erőteljesen megnövekedett hatósugarával a kultúra – így a zene-kultúra – eredetében *leghaladóbb* irányzataira is rátelepednek. Ha a tömegkultúra már szinte az osztálytársadalmak kezdete óta „kétütemű motorként” funkcionált, a „progresszív átértelmezés + regresszív integrálás” szakadatlanul egymást váltó, egymásba átnövő fázisaival, akkor ez a harc századunkban különlegesen éles formákat öltött. Világos viszont, hogy annál könnyebb valamit polgárivá *átformálni*, minél inkább *már eredetében is polgári* elemeket tartalmazott. Így válhattak az *ellenkultúra* leginkább integrált, tehát leginkább reklámozott elemeivé azok a *zenei formák*, amelyek már a „lázaadás” fokán a *polgári világnézet és a polgári szórakoztató ipar erőteljes hatását* tartalmazták. Beat, pop, rock – vágja rá kapásból a választ akármelyik könyvtári szakkatalógus-készítő a kérdésre, hol nyilvánul meg a zenében az „ellenkultúra”. És így dupla a haszon, mert a „forradalmiság” divatja idején a pénz is, az ideológiai-politikai haszon is a polgárnak jut az effajta forradalomból.

Ha végiglapozzuk a legutóbbi tömegzenei „forradalom” több mint egy évtizedes szakirodalmát, jórészt azokat a jelenségeket találjuk benne, amelyek a *szórakoztató iparon belül* zajlottak; az esetek többségében még a leírás hangja is reklám-, bulvárlap-szerű. Ez érvényes nemcsak az olyan népszerűbb kiadványtípusokra, mint pl. Raoul Hoffmann írása (*Zwischen Galaxis und Under-*

*ground. Die neue Popmusik.* München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 1. kiadás 1971. nov. 2. kiadás 1972. ápr. 18--27. ezerig), de olyan, látszatra igényesebb könyvekre is, mint Arnold Shaw-é (*The Rock Revolution.* London — New York — Toronto. Crowell — Collier Press. Collier — Macmillan Ltd. 1969.) Az UNESCO védnökségével szervezett 1972-es bécsi nemzetközi szimpozium (anyaga *New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies* címmel, I. Bontinek szerkesztésében jelent meg 1974-ben a bécsi Universalnál) az „ipari” társadalmakat közös nevezőre hozza, és az új vonásokat lényegében generációs alapon keresi. Az orosz származású ifjú amerikai professzor, Serge Denisoff már többet tud a társadalmi tiltakozást kifejező zenei irányzatokról, de ezek jelentőségét — néhány magyar szociológushoz hasonlóan — kvantitatív felmérésekből nyert adatokkal igyekszik csökkenteni (*Sing a Song of Social Significance.* Bowling Green University Popular Press. 1972.)

Kérdés, mennyire jogos a szemrehányás? Hiszen a tömegfolyamatokban is az van a leginkább szem előtt, amit a tömegkommunikáció belesulykol a közvéleménybe. Ez indokolja, hogy Ungvári Tamás is lényegében erre szorítkozik (*A rock mesterei. Az ellenkultúra kultúrtörténete.* Bp. 1974. Zeneműkiadó), csupán egy közbeiktatott rövid fejezettel adózva az új áramlatok progresszív népi hátterének.

Csak egy a bökkenő: mindazok a progresszív népi zenei áramlatok, amelyek a „rock”-, „pop”-, „beat”- „forradalom” hátterét szolgáltatták, nemcsak elkommercializálódva, az utóbbiakban fölszívódva — integrálódva élnek tovább, hanem önállóan, függetlenül is — már amennyire ez az osztálytársadalmakban egyáltalán lehetséges. Így az angol — amerikai proletárfolklor élt már évtizedekkel korábban, csak éppen — fölfedezetlenül, vagy csak kevesek által fölfedeztetten. (Mint a vicchen, amikor közlik az indiánokkal, hogy fölfedezték Amerikát. „Ezek szerink föl vagyunk fedezve” — állapítják meg az indiánok.) Igaz, hogy pl. Lomax-ék publikációit már akkor is tanulmányozhatta, aki kompetensen akart nyilatkozni. Az utóbbi másfél évtizedre viszont kifejezetten jellemző, hogy az általános balratolódás egyik eredményeként a *valódí, népi-haladó zenei ellenkultúra is elég nagy nyilvánosságot kapott.* Annál furcsább, hogy az előbb említett típusú szakirodalom tud ugyan a San Remo-i táncdalfesztiválról — de *nem tud* a torinói „Folk Festival”-ről, jóllehet az széles nemzetközi mezőny tömegsikerét hozta; tud a Beatles-ről, de *nem tud* az angliai „második népzene-újjaszületésről”, noha a több ezer „folk club”-on keresztül közvetlen hatása is milliókra terjed ki. Ráadásul ezeknek a formáknak a tömegsikere a tömegkommunikáció egy részét is érdekeltté tette terjesztésükben. Az amerikai Pete Seeger vagy Woody Guthrie (akikről persze kevesebbet tudunk, mint gyengébb-kommercializáltabb válfajaikról, a Dylan-ekről, Donovan-ekről. . .) éppúgy terjed a legnagyobb tőkés cégek hanglemezein, mint a chilei Népi Egység szellemét kifejező *canción nueva.* Az új olasz „társadalmi dal” mozgalma pedig, világhírűvé vált énekesein (pl. Margot), együttesein, dalain kívül egy sereg hanglemezt (köztük Ricordi-kiadásút is), mozgalmi kiadványok tömegét (pl. a *Nouvo Canzoniere Italiano*-t), de emellett kifejezetten tudományos-elméleti-történeti kiadványok tekintélyes sorát (köztük a *Dischi del Sole* átfogó munkásdaltörténeti hanglemez-sorozatát) produkálta. (Az Egyesült Államok, Anglia, Olaszország baloldali társadalmi elkötelezettségű népzene-újjaszületési mozgalmainak legújabb átfogó összefoglalása is Olaszországban jelent meg: Roberto Leydi: *Il Folk Music Revival.* Palermo. S. F. Flaccovio, Editore. 1972.)

Mi hát a hasonlóság és mi a különbség egyfelől a „rock”, „pop”, „beat”



néven összefoglalt, másfelől a „folk”, „protest”, „canción revolucionaria”, „nuova canzone” stb. neveken említett zenei irányzatok, mozgalmak között?

Először is, közösen jellemzi őket az *amatőr zenei aktivitás* hallatlan mértékű növekedése, éppen olyan időszakban, amikor a kultúra bölcselői a zenei „fogyasztás” reménytelenül passzívra vált voltáról panaszkodtak. Blaukopf és mások beszédes adatokat hoznak a hangszereladások számának rohamos emelkedéséről (lásd pl. a *New Patterns*. . . című, már idézett UNESCO-kiadványt); egyik legutolsó írásában (az *Einleitung in die Musiksoziologie* bővített kiadásának utószavában, Frankfurt, 1968.) még a harcosan pesszimista Adorno is fölveti, hogy az új technikai eszközök hozzájárulhatnak a zenei aktivitás körének szélesítéséhez, sőt a „spontán zenei tevékenység” új formáinak kialakításához.

Az aktivitás a zene előadása mellett kiterjed a zene és szöveg alkotására, a közös rögtönzésre. Az utóbbi mozzanat a modern proletár folklór olyan vonására utal, amely először az archaikus jazz-ben született, de Angliában is kifejezett proletár talajon élt tovább, már a 20-as évek vége óta, az akkor még nem reklámozott *skiffle group*-ok mozgalmában. Ez a zenélési mód annyiban éleszti újjá a polgári fejlődés előtti közösségi kultúrákat, amennyiben *egyszerű alapmotívumok* (és néha egészen egyszerű hangszerek, erre utal a „skiffle” is) *kollektív-variatív továbbfejlesztése* adja a lényegét; és amennyiben fölfedez (vagy újra fölfedez) a polgári zenekultúrában szokatlan hang- és harmónia-kapcsolásokat, a temperált rendszerhez képest „köztes” hangközöket, a „bel canto”-hoz képest különleges hangadásokat -- egyszerűen egy sereg olyan dolgot, ami korábban a XX. századi „műzenekultúra” felfedezésének minősült. Az *alapja* olyan „basic music”, ami szinte mindenki által művelhető; a benne rejlő *lehetőségek* mégis közelebb hozzák a Sztravinszkij- vagy Bartók-típusú zeneiséghez, mint századunk bármely más tömegesen művelt zenefajtáját.

Ez a „basic” gondolat ugyanakkor a 60-as évek ideológusaiban is fölmerült, csak más oldalról. A fiatalon elhunyt Gianni Bosio a milánói *Ernesto De Martino Intézet* vezetőjeként valamiféle *hangzó népelet-archívum* fölállítását kezdte meg, hanglemez-sorozattal (*Archivi Sonori*) és kísérő füzetekkel (*Strumenti di lavoro*), „A tömeg- és osztály-kommunikációk archívuma”-ként. Hasonló elv vezette már korábban a sokoldalú Sergio Liberovici számos publikációját, amelyeket mintegy az „aktív szociológia” egy formájának tekinthetnénk. A vezérlő elv egyáltalán nem a hagyományos értelemben vett folklórkutatás volt, hanem *a mai tényleges népelet, a mai valóság hangzó rögzítése*. És itt a „base” szó különös jelentőséget kapott. Még a kommunisták is önkritikusan ismerték föl, hogy a politikai „szaknyelv” elszakadt a tömegek tapasztalati világától, és -- néha magukba szállt hályogkovácsokként -- nem is törekedtek másra, csak hogy a „base” maga beszéljen, hogy maximálissá fokozzák *a tömeg spontán önkifejezését*. (Az 1968 körüli francia nyelv még igét is alkotott a „spontán” szóból: „se spontaner” = „spontánkodni”.)

Persze ez a „spontánkodás” jogos átmenet lehetett a „base” és az értelmes forradalmi vezetés közti kapcsolat megerősítésében, de gyakran öncéllá vált, irracionálisztikus ideológiákba torkollott. *Itt* vált újra polgárivá, és ezen a ponton kaphatta föl a szórakoztató ipar is, most már egyáltalán nem a „se spontaner”, hanem a ravasz *manipuláció* szellemében. A *tudatosságot*, a büszkén protestáló „nonkonformista” *gondolatot* itt a kéjmámor, a kábítószer, a pop-fesztiválok őrjöngése válthatta föl -- ráadásul úgy, hogy megőrizte a lázadás, az ellenkultúra illúzióját.

Az *igazi ellenkultúra* továbbra is élt, erősödött, de rá nem annyira a tv, mint inkább a rendőrautók fényszórói irányultak. A McColl-ok, Barbara Dane-ek, Victor Jara-k, vagy az „új spanyol ellenállás” névtelenjei (akiknek dalaiból S. Liberivici nagyszerű hanglemezt és daloskönyvet adott ki) továbbra sem a kábítás, hanem az öntudatra ébresztés jegyében munkálkodtak. És ha közben voltak is, akik teológikus prűdériával őrizték a tragikusan megosztott baloldal repedésvonalait, egyes dalok és egyes helyzetek elmosták ezeket a határokat. A *Guantanamo* éppúgy összekapcsolt, mint a Vietnammal vállalt szolidaritás.

#### 4.

Van tehát *igazi ellenkultúra*; de hogyan válik *kultúrává*?

Néhány szerencsés történelmi időszakban szinte varázsütésre fonódott össze a tömegkultúra és a hivatásos művészet néhány fontos szála. Ilyen volt a 20-as évek második fele, amely a szovjet kultúra ösztönző hatására az avantgarde legjobbjainak és a tömegmozgalmaknak a máig meglepő találkozásait produkálta. Ilyen néhány országban a Népfront időszaka (Honegger ekkor írta a kommunista Vaillant-Couturier versére az „éneklő holnapokról” szóló híres *tömegdalát*). Ilyen volt a felszabadulás utáni évtizedben az olasz újrealizmus korszaka (ennek utóhatása, ugyancsak az OKP kisugárzásaként, még a *nouva canzone* mozgalmának kezdete is, az 50-es évek végén).

Ma viszont áthidalhatatlannak tűnik a távolság mondjuk a *nouva canzone* és a zenei neoavantgarde akár politikailag legelkötelezettebb szektora, pl. Luigi Nono művei közt. Bár sok kiindulás azonos vagy rokon, akár a legszélesebb értelemben vett „pop-kultúra” és a neoavantgarde legszélesebb értelemben vett új irányzatai közt. Nemcsak a hangprodukció és a hangreprodukció új lehetőségeit, az akusztikus birodalomnak a Pierre Schaeffer-i értelemben vett „hangzó tárgy” révén elérhető kiszélesítését illetően. A mai neoavantgarde zenei fordulatát, amelyben a *szélsőségesen szervezett* „szeriális komponálásból a *szélsőségesen szervezetlen* „aleatóriába” csap át, olyan ideológiák kísérték, amelyek meglepően egybevágnak a „lenti ellenkultúra” *se spontaner*, vagy akár *base* koncepcióival: gondoljunk pusztán a *bármely tárgy által létrehozható* zenei hatásra, a hagyományos zenei műveltség sutbadobására, a laikusok bevonásának divatjára, a *spontánnak a lentivel* való programszerű összekötésére, a szociológiai-dokumentarista törekvésekre. Mindezt még baloldali indokolások is színezik. A „darmstadtisták” ifjú nemzedékének jelentős csoportjai baloldali, vagy éppen ultrabaloldali jelszavak jegyében szakítottak egykori mestereikkel, Stockhausennel (lásd Cardew könyvét: *Stockhausen Serves Imperialism!*), Adorno-val (lásd Boehmer könyvét: *Zwischen Reihe und Pop*), vagy éppen egykori önmagukkal (Cardew „kritikailag” mutatja be saját korábbi műveit Nyugat-Berlinben).

Mindebből könnyen lehetne valamiféle *O tempora, o mores!* stílusú filippikát kikerekíteni arról, hogy ez a naiv baloskodás hogyan vezet mind politikailag, mind művészileg a legszörnyűbb primitivizmushoz, a művészet és a tömeg kapcsolatának bárgyú leegyszerűsítéséhez.

Vezet is – de nemcsak ehhez. A „darmstadtista frankfurtista” normák ezoterizmusának elutasítása önmagában egészséges is lehet, esetleg csupán az első lépés egy *teljesebb* művészet felé vezető úton. Az 1974-es darmstadti *Hauptarbeitsagung* témája már az *avantgarde és a népiség* viszonya, benne a *szocialista realizmus* problémája volt (bármily groteszknak is tűnik föl ez azok

szemében, akik mostanáig a „szocreal”-tól való menekülés mentsvárát látták Darmstadtban. . .). A nyugat-berlini NSZEP vonzáskörébe tartozó fiatal muzsikuskok Eisler, Bartókot elemezik és énekelnek, pedig többen közülük is „primitivista lázadókként” kezdtek.

A legfigyelemreméltóbb mindenesetre Luigi Nono fejlődése. Az 50-es években még, Boulezzel és Stockhausennel, a „darmstadti Szentháromság” tagja volt. Új utakra előbb talán inkább kommunista politikai elkötelezettsége, mintsem zenei fölismerése vezette. Szigorú szerializmusát latin-amerikai, majd párizsi élményei nyomán nyers naturalista dokumentarizmus váltja föl (a *Non consumiamo Marx*, az „1. szám Zenei Kiáltvány”, a 68-as Párizs utcai zajai és feliratai alapján); de innen a tudatos zenei kompozíció új lehetőségei felé indul el a nemzetközi antiimperialista harc élményvilágát kibontó *La floresta*. . .-ban. Legutóbb pedig, egy Luca Lombardinak adott interjú tanúsága szerint, már a közvetlen kapcsolatot keresi a *nouva canzone* zenei tömegmozgalmával.

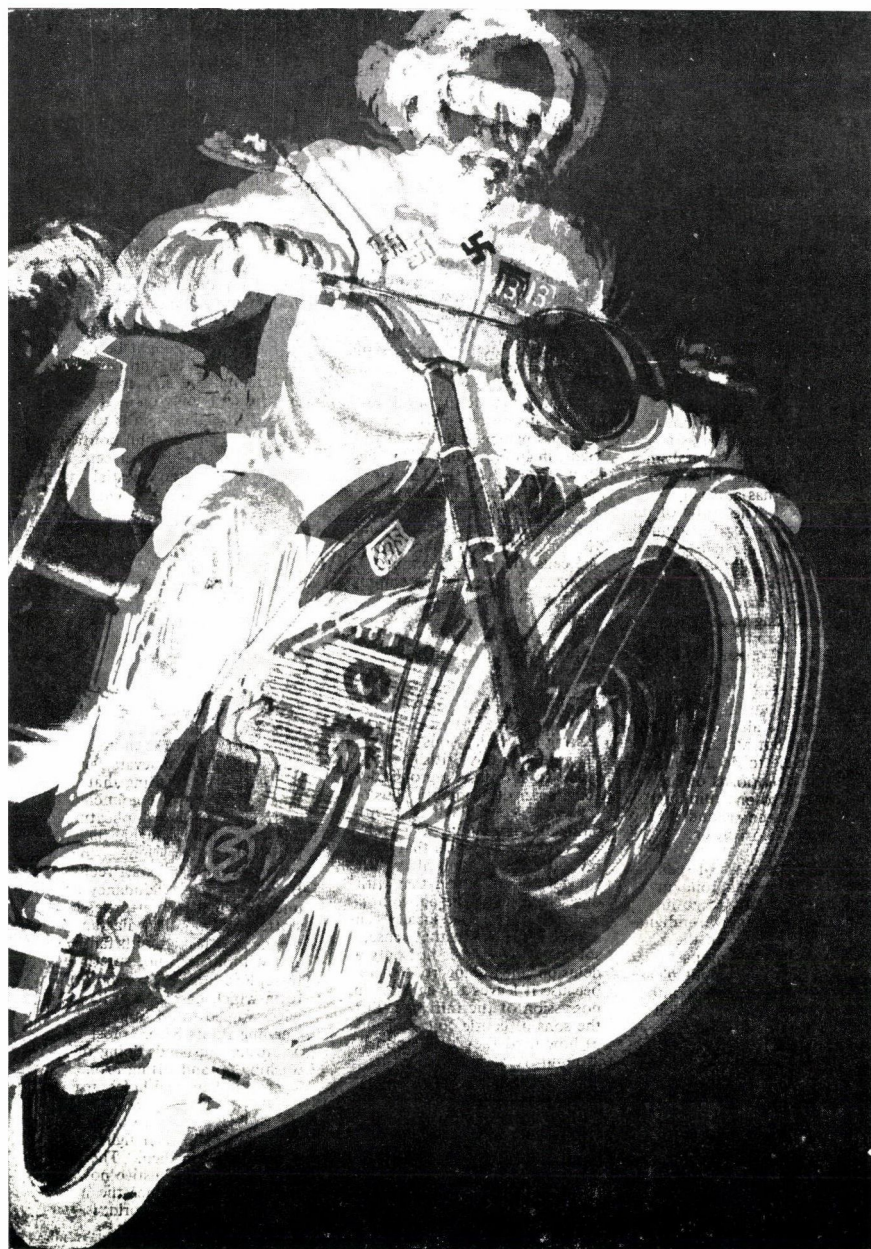
Bizonyos tehát, hogy a mai kapitalista „ellenkultúra” leghaladóbb áramlatai ma már összetartanak. Mindkettő alaptörekvése az emberi emancipáció, és ezért, az emberi képességek fejlesztésében, az új hangzó birodalmak felfedezésében is egymás természetes szövetségesei.

Ezt az új találkozást erősen ösztönözheti a szocialista országok fejlődése, különösen, ha eljutunk néhány, a valóságban már megérett fölismerésig. Ami ugyanis a tőkésországokban még jórészt *ellenkultúra*, annak a szocialista fejlődés logikája szerint nálunk *kultúrává* kell lennie, a szó *teljes* értelmében, azoknak a nagy lehetőségeknek a kihasználásával, amelyeket a *szocialista intézmények* rendszere jelent.\* Ezek az intézmények viszont hazánkban az 50-es évek elején még jó adag dogmatizmussal és voluntarizmussal terhelten működtek; a rákövetkező korszak pedig az áru-pénzviszonyoknak a kultúrába való behatolását hozta, ráadásul anélkül, hogy a megmaradt szocialista pozíciók teljesen megszabadultak volna a korábbi dogmatizmustól. Mindez nemcsak azt teszi érthetővé, hogy a kapitalista zenei ellenkultúra leghaladóbb megnyilvánulásai jószívről ismeretlenek maradtak, hanem azt is, hogy bizonyos - akár „fönti”, akár „lenti” - progresszív zenei törekvéseknek nálunk is szinte ellenkultúraként kellett jelentkezniük.

Ma viszont már elég széles körű annak fölismerése, hogy az amatőr mozgalom új hajtásai (népzene-újjászületés, „városi népzene”, újabb ifjúsági énekes és hangszeres amatőr mozgalmak) mennyire a *személyes* emberi és művészi felelősség képviselői a korábbi „vezényelt tömegműfajokkal” szemben; hogy a szinte kamarazeneszerűen árnyalt és gazdag zeneiség milyen új lehetőségeit nyitják meg; hogy ezért szinte kiáltanak a mai magyar zeneszerzés legfrissebb „fenti” hajtásaival való kapcsolat után, amelyek hasonló értékeket keresnek, és nem is érik be többé a szokványos hangversenytermi muzsikálás behatárolt kereteivel és elvárásaival.

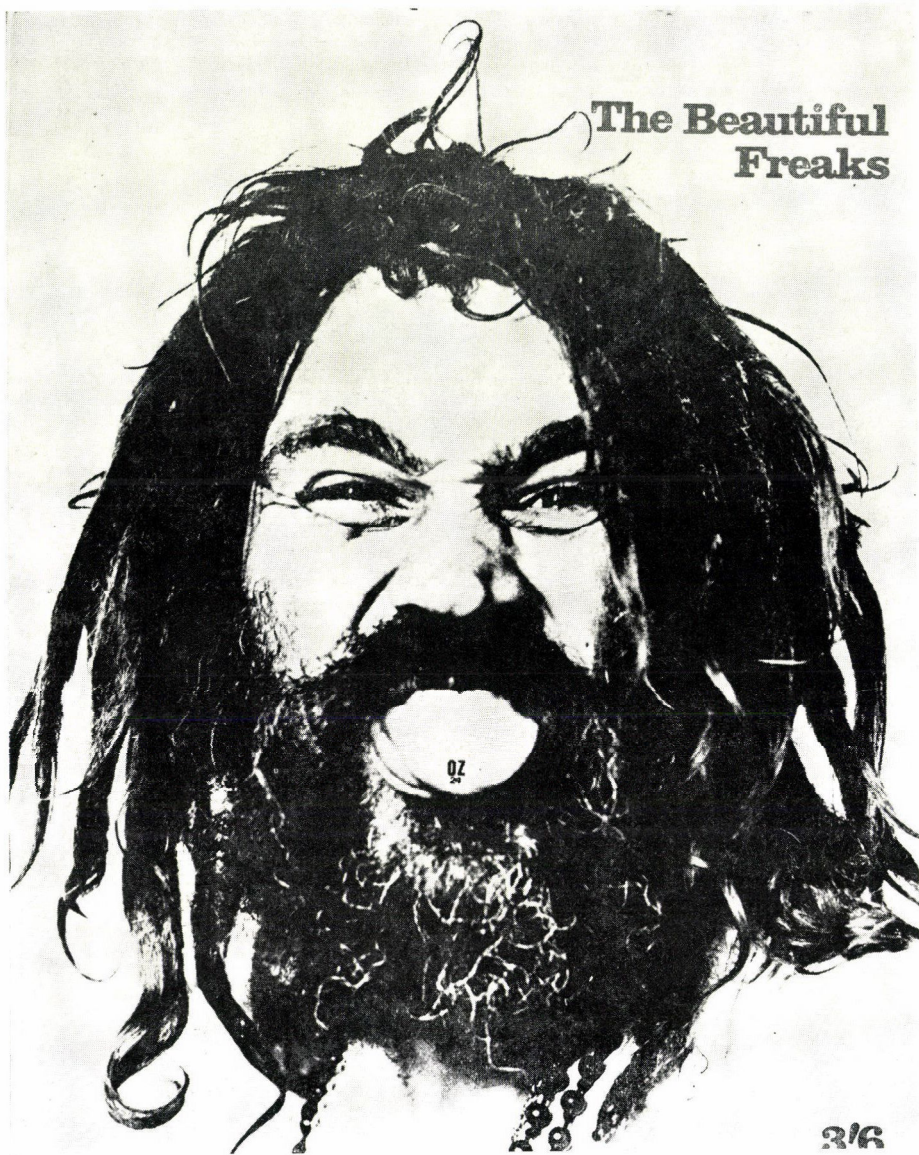
Biztosra vehető, hogy amennyiben ez a fejlődés és ez a kapcsolat az *ösztonzó és csatornákat teremtő*, nem pedig „irányító” típusú szocialista intézményrendszer segítségével válik majd intenzívebbé, az komoly segítséget nyújthat a kapitalista országokban még „ellenkultúraként” megjelenő haladó zenei törekvéseknek:

\* Elegendő, ha itt csak arra a rendkívüli ösztönző hatásra utalok, amelyet a Berlinben, az NDK fővárosában már fél évtizede rendszeresen tartott politikai dalfesztiválok a tömegműfajok progresszív fejlődésére nemzetközi méretekben gyakorolnak.



1. Illusztráció az OZ 15. számából (1968) – A rossz papírmínőséget és a nyomdatechnikai pontatlanságokat az alternatív sajtó a maga előnyére fordítja: a szándékosan eleszűztott színnyomással fokozza az újságoldal dinamikus hatását.





2. Az OZ 24. számának címlapja





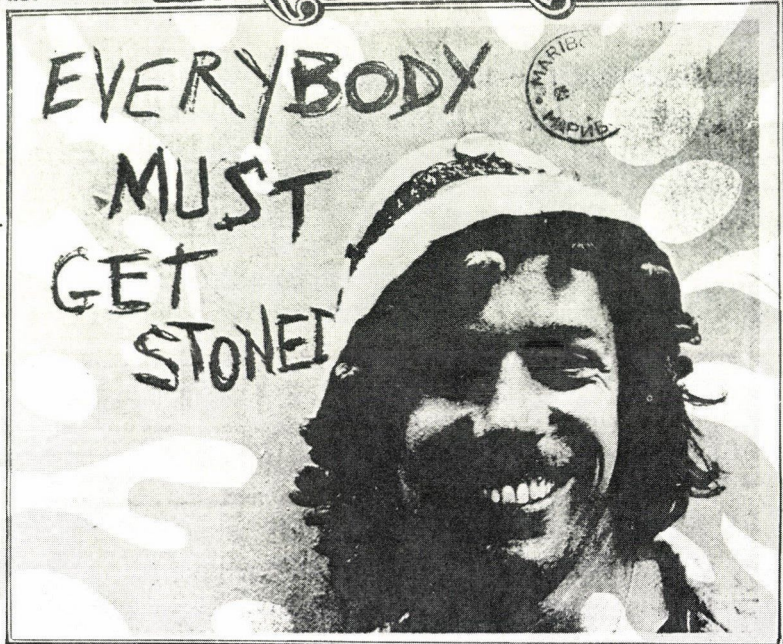
3. Illusztráció az OZ 44. számából (1972)



št. 6  
letnik  
XX  
študent.  
list

# TRIBUNA

Ljubljana  
19.11.1970  
samo  
en novi  
dinar



TO SO  
TISTI!

Studentiki list urejajo: Boris Cipej, Milan Dekšar, Kostja Gašnik, Jože Konec (glavni urednik), Andrej Medved, Marko Slodnjak, Andrej Uk, Aleksander Zorn (odgovorni urednik), Novinarstvo: Milan J. Mih, Marjan Pumparini, Jaka Zlobec. TRIBUNA izdaja 10.55 ljubljanskih študentskih zavodov.

Uredništvo in uprava: Ljubljana, Trževalnica 1/II - telefon 21.280 - telex: 878-1  
- Celovita naročnina za študente je 15 N-din. za druge 20 n-din. - Rokopisov ne vračamo. - Trževna železniška tiskarna, Ljubljana, Mole Pijade 39. Polnina plačana v gotovini.

FOO,  
PACKE!

## MARATON-TO JE GIBANJE

Ko se po koncu filma pržijo laci, se zdi, da vsi gledajo v platno, kako gramoz odhaja v gledalce. Podobno je v gledalca ali na plesu v Naselju.

Česa takega nismo občutili v soboto na FF, obenem smo bili gledalci in aktori vsega dogajanja, nastopajoči, avtorji in izvajalci. Nisi za hip nismo pomislili, da smo zahrbtno opazovani, da bi bilo treba oditi ali da bi radi delali kaj drugega. Razstave, pesmi, glasba, projekti, biženi, filmi, politične diskusije - vse nas je tako pritegnilo, da nismo utegnili niti pozdraviti znancev, ki jih srečamo pogosto enkrat na leto.

Pravijo, da je na Slovenskem samo ena doba srednja šola - Univerza. Če je to res, potem smo po treh letih pouka v tej šoli tokrat prvi čutili, da smo vstopili na pravo univerzo.

Ziv zav. Nekateri dirjajo! Verjetno bi dirjali tudi drugače, najbrž že po naravi; drugi mirno sedijo, poslušajo, opazujejo. Specialisti vodijo, toda kdor si zaželi poskusiti bobne, orgle, balončke, papir, barvice, pišalni stroj ali kaj drugega - vse mu je na voljo. Eni samo govorijo, diskutirajo, knjižijo, drugi samo poslušajo. Pogosta glasovanja.

To je kompletna angažiranost od desetih do šestih. Brez profesionalcev, brez velikih organizatorjev, brez stroškov, brez reklam.

Vse je enkratno, neposredno. Prebujanje amaterizma. Literarnega, glasbenega, filmskega, političnega amaterizma. Politiki se hočejo institucionalizirati, v stalne skupine, v ekipe, v tribune, svobodno katedro.

Ves maraton je eno samo gibanje. Brez pesnikov, biženov, bobnov, pupilčkov, politikov, plakatov (pa naj se tovarš dekan še tako jezi zaradi njih) bi se počutili kot v knu, v Drami ali na plesu.

KAM PA?

NA MARATON

## Underground művészet

„the great artist of tomorrow will go underground”

Marcel Duchamp

A divat, a rock-zene, néhány útibeszámoló, résztanulmány és ideológiai értékelés elegendő mozaikkockát halmozott fel ahhoz, hogy nálunk is bárki összeállíthassa magának a „Mozgalom” képét. Nincs szükség tehát arra, hogy áttekintsük a beat generation, a diákmozgalmak, az új baloldal, a Fekete Párducok, a hippik és más csoportok bonyolult összefüggő történetét. Amiről sokkal kevesebb szó esett idáig, az, hogy ennek a mozgalomnak nincs ugyan „festészete” vagy „szobrászata”, de van *összefüggő esztétikája és poétikája*; az „ellenkultúra”, amit létrehozott, művészeti elvekkel hatja át magát a Mozgalmat. „Az »élet« »művészetté«, kollektív alkotói tapasztalattá változtatásának régi avantgardista álma végre teljesült” — mondja 1968 májusáról Jean-Jacques Lebel.

Így, noha nem szociológiai-politikai elemzés a célom, mégis hasznosnak tartom az ellenkultúra társadalmi eszményeinek (és az általa támadott rendszer jellemzőinek) címszó-szerű összefoglalását, hiszen az underground művészetnek valóban meghatározója a politikum és az esztétikum újszerű kapcsolása. (Joseph Beuys: „Nincs demokrácia rózsza nélkül”; 1968-as párizsi felirat: „Világ proletárjai egyesüljete! — Rómeó és Júlia”) Másrészt csak szociológiailag vagy művészet-szociológiailag indokolható az „underground” művészet létrejötte. Egy olyan kultúra, „mely annyira radikálisan elválik társadalmunk általános eszméitől, hogy sokak szemében már egyáltalán nem hasonlít kultúrára, hanem egy barbár invázió nyugtalanító képét ölti” (Theodore Roszak), szükség-szerűen *szubkulturaként* üti fel a fejét. „A szigorú értelemben vett underground olyan művészek és írók alig szervezett közössége, akiknek a művei csak egy baráti kör számára szólnak, az Establishment pedig elveti őket” (John Wilcock). Szubkulturák, a hivatalossal szembenálló, s így föld alá szoruló művészeti törekvések mindig voltak — az új jelenség a 60-as évek elejétől kezdve éppen az, hogy az elszigetelt szubkulturális megnyilvánulások és az avantgarde „magas művészet” radikális törekvései (pop art, happening, Fluxus, koncept, body art, performance, antiművészet stb.) *összefüggő underground mozgalomként, társadalmi méretű ellenkulturaként* jelentkeznek.

Az ellenkultúra teoretikusai szerint

*a fennálló társadalom jellemzői:*

establishment, hatalmi struktúra, felülről lefelé irányított hierarchia, osztálytársadalom, magántulajdon tilalma, kapitalizmus, fasizmus, represszió,

*az alternatív társadalom jellemzői:*

„power to the people”, alulról induló kezdeményezések, osztály nélküli társadalom, „free” (ingyen + szabad), utópikus szocializmus és kommuniz-



*a fennálló társadalom jellemzői:*

totalitárius állam, hatalmi stabilizáció, 40 éven felüliek vezető szerepe, „law and order”, rendőrkontroll

háború, agresszió (oka a szexuális elfojtás), nacionalizmus, faji és nemzeti kisebbségek elnyomása, ill. „integrálása”

technológiai fejlődés, profit, fogyasztás, hatékonyság-elv, ipari jelleg

racionalizmus, célorientáltság, „square” ideológia, specializálódás

természetszennyezés, műanyagok, vasbeton

intézmények az establishment szolgálatában, irányított mass media, cenzúra, manipuláció

kifelé zárt, helyhez kötött, polgári család; nő alárendelt szerepe, szexuális zavarok, tekintélyelvű gyermeknevelés

elfojtott szexualitás (úgy is, mint a társadalmi agresszivitás oka), prostitúció, férfi felsőbbrendűség, nő mint magántulajdon, Playboy-erotika

*az alternatív társadalom jellemzői:*

mus, állam megszűnése, fiatalok maguk döntenek a maguk sorsáról (now!), törvényen kívüliség, „freak out”

(J. Ellul, H. Marcuse, Th. Roszak, E. Fromm, J. Rubin, A. Hoffman, T. Kupferberg),

béke (make love not war), erőszakmentesség, internacionalizmus, kisebbségi szegregációs törekvések támogatása (néger, portorikói, indián, zsidó), szolidaritás a harmadik világgal, „global village”

(M. L. King, Malcolm X, E. Cleaver, B. Seale, Le Roi Jones, G. Jackson, A. Davis, F. Fanon, R. Debray, Che Guevara; M. McLuhan)

önellátó gazdálkodás, szabadidő, kézművesség, mezőgazdaság

emocionalitás, játékelv, ideológiaellenesség (do it!), vallás, misztika, folyamatszerűség, jövőre orientáltság, univerzális ember

(J. Rubin, R. Nevill, A. Watts, A. Ginsberg, R. Filliou)

természetelvűség, természeti anyagok

alternatív oktatás, jog, orvosi ellátás, tájékoztatás; alternatív független tv, rádió, sajtó, intermedia, mixed media (P. Krassner, M. McLuhan, B. Fuller)

nyitott, nomád közösség, antiautoritás, gyermek nem magántulajdon vagy játékszer, hanem önálló ember (B. Spock, G. Snyder, P. Goodman)

szexuális szabadság (úgy is, mint út a társadalmi forradalom felé), Women's Liberation, abortusz, Gay Liberation, „androgyn” szerelem, obszcén mint tiltakozás („négybetűs szavak”, „a valódi obszcenitás a vietnami háború”)

(W. Reich, R. Laing, S. Sonntag, A. Ginsberg)

*a fennálló társadalom jellemzői:*

*az alternatív társadalom jellemzői:*

személytelen beilleszkedő, egoista,  
neurotikus egyén

önmegvalósítás, „drop out”, kreati-  
vitas, kollektivitás, ego felfedezése,  
szenzibilitás, tudattágítás, egyesülés  
a kozmossszal, pszichedelizmus, a  
forradalom, is „trip”

(T. Leary, R. Alpert, A. Watts,  
K. Kesey)

alkohol, nikotin, heroin, ópium

„soft drug”-ok (LSD, marihuana,  
hasis) legalizálása

Természetesen a felsorolást jóval tovább lehetne bővíteni és árnyalni. Különösen nagyok az eltérések a különböző csoportok között az új társadalom megteremtésének stratégiáját illetően, a Flower Power erőszakmentes kivonuló, szemlélődő utópiájától a taktikájukat leleményesen váltogató yippie-ken át az anarchisztikus városi gerilla-elképzelésekig. Másfelől a Mozgalom történeti változásait is figyelembe kell vennünk. 1967/68 radikalizáló fordulópont: a Hippit látványosan eltemetik Haight-Ashburyn, világszerte kirobannak a diáklázadások, a „tchechago”-i békés tüntetés szétverése a nonviolence eredménytelenségét bizonyítja. A legutóbbi években viszont bizonyos „konszolidáció” figyelhető meg: a holland provók után sem a yippie-k, sem a Fekete Párducok nem tarják többé lehetetlennek a választási harcokban való részvételt.

Mindez azonnal lecsapódik az underground *képi világában* — a falakon, újságoldalakon, jelvényeken. Sajátos *ikonográfia* vagy *emblematika* jön létre, melyben sokszor a kalligráfikusan formált írásnak is nagy szerep jut. Feltartott ököl, ökölben végződő gyármémény, fekete párduc, géppisztoly, virág, mandala, yantra, feltartott mutató- és középső ujj (victory), peace-jel, Dylan-, Warhol-, Che-, Mao-, Angela Davis-, Jézus-portré, Vénusz jelében ököl (Women's Lib), jin-jang, I King-pálcikák, taró-kártyák, Buddha, injekcióstű (kábitószer), sasszárny-svasztika-halálfej (Hell's Angel), nemiszervek, make love not war + rohamsisakban csókolódzó galambok, make love not babies, I like you, I like horses, I like me, I take the pill, try me, disznófej (rendőr), US-zászló, „négybetűs” szavak, ami go home, dávidcsillag stb.

Szándékosan használom egyelőre a „képi világ” kifejezést „festészet” helyett, mert jelentése sokkal több is, kevesebb is. A festészet megszólaltathatja az említett ikonográfiát (pl. a pop art, vagy a tiltakozó-agitatív politikai realizmus), ettől azonban még nem válik feltétlenül undergrounddá. Másrészt az underground hoz ugyan létre új, a festészetnél összetettebb műfajokat, de nem ez az elsődleges szándéka, hanem az, hogy *saját közlésrendszerét* hozza létre. Ebből következik, hogy sajátos műfajai nem annyira művészeti, mint inkább kommunikációs jellegűek; másrészt, amikor felhasználja a hagyományos művészeti ágakat és médiumokat, akkor *újfajta médiumhasználatot vezet be*. Az undergroundnak van zenéje (ez a legfontosabb művészeti ága, de ez több mint zene: látványosság, akció, költészet, fesztivál és életforma), színháza (de ez egyben happening, tüntetés és kommuna is), van irodalma (de ez inkább publicisztika, röpcédula, graffiti, song vagy performance), van filmje (de Andy Warhol nemcsak azért vált az underground film egyik sztárjává, mert „direktben” vette

filmre a coitust vagy a lesbikusokat, pederasztákat és transzvesztitákat, hanem mert *festőként* filmezett, 8 mm-es nyersanyagra forgatott, és órákon át vagy „paralell” vetített.) Ezzel szemben az underground képzőművészete elsorvadt — miután elvei megtermékenyítették a többi művészeti ágakat. A pszichedelikus művészetnek már csak része a festészet, a többi összetevője vetítés, zene vagy hallucináció, az underground többi sajátos vizuális médiuma pedig — a ruhaviselet, a poszter, a lemezborító, az underground újság, a comics, az akció stb. — nem művészet többé, hanem az életforma része. Az egész életforma viszont kommunikáció művészeti alapon. Nincs művészet = minden művészet.

Nézzük először az *új médiumhasználatot*. McLuhanra hivatkozni — the medium is the message — ma már közhely (az ötletei jó részét különben is az undergroundtól kölcsönözte). Legtöbbet e téren a yippie-ktől tanulhatunk. Abbie Hoffman: „A hippik a mass media termékei, de a yippie-k media-eseményeket teremtenek.” Személy szerint Hoffman Warhol (a modern médiumok mestere) és Castro (a társadalmi változások szakértője) stílusát akarja kombinálni: „Ha az ország represszívebbé válik, Castrókká — ha pedig toleránsabbá, akkor Warholokká kell lennünk.” A yippie-k vették észre azt, hogy a manipulált tv milyen remekül manipulálható: a chicagói nagy tüntetés során tulajdonképpen már nem is a háború *ellen*, hanem az eseményeket egyenesben közvetítő kamerák *számára* demonstrálnak. Amikor zavargás szításának vádjával letartóztatják őket, az öt és fél hónapig tartó pert permanens színháznak és cirkusznak tekintik, bohócot csinálnak a reakciós bíróból, Ginsberg vagy Phil Ochs tanúvallomás ürügyén énekel, a vádlottak bírói talárt öltenek a tárgyalásra, ez alatt rendőrruhát viselnek — hiszen másnap egész Amerika tudomást szerez róla. Ha a médium emberei időben észbekapnak — annál jobb. Hoffman sajtókonferenciát tart a per során, az alkalomra az amerikai zászlóból csináltat magának inget, s a riporter gúnyosan jegyzi meg, hogy bizony, ha Amerika csakugyan fasiszta ország lenne, Hoffman nem kerülhetne *így* a kamerák elé (miközben a képernyőn már régen csak egy fekete folt látható Abbie helyett. . .)

Ha a vietnami háború nem akar véget érni, el kell hiesztelni, hogy vége a háborúnak! Képzeljük el, hogy az álszent Nixon kénytelen hivatalosan cáfolni: nem, a háború folytatódik! Hoffman szerint így lehet a semmiből indulni, aktivizálni a tömegeket — „teremteni egy olyan mítoszt, melyben az embereknek van egy eljátszandó szerepük, amelyhez viszonyulni tudnak”. A médium pedig önmagában mítoszt teremt. Ha egy sajtófotós fotóz valakit, az összes többi fotós is azonnal fotózni kezd. Fotós fotóz fotóst. . . Kiváló lehetőség! Jerry Rubin maga elé tart egy táblát az expozíciós idővel, ha a fényképezsek célbaveszik. Timothy Leary azt javasolja, hogy mindig mosolyogjanak, ha fényképezik őket. A magatartással ellenmítoszt lehet teremteni. *Másra* kell használni a médiumokat! Az underground kevésbé ért egyet a férfisoviniszta Playboy magazinnal, mégis mindenki szívesen publikál benne, mert óriási a hatósugara. Jean-Jacques Lebel „átfunkcionálja” a hirdetéseket. (Feliratok a Mitoufle-harisnyanadrágot reklámozó hölgy plakátján: „Minél többet vásárol, annál kevesebb az öröme!” „Eladtam a seggemet a tőkének!”)

Ugyanakkor meg kell teremteni a saját kommunikációs csatornákat is. Létrejön az alternatív televízió, az alternatív rádió, az alternatív sajtó. Buckminster Fuller „two-way TV”-ről álmodik — nem Orwell értelmében, akinek baljós készüléke egyszerre kényszeríti ránk a központi információt és kontrollál bennünket, hanem úgy, hogy mindenki külön kérheti az adótól, amit éppen

látni szeretne. Nam June Paik, az „underground tv atyja” viszont elkészíti a *Global Groove* c. videó-szalagot, mely „arról szól, mi lesz majd akkor, ha egy napon a világ minden országát vezetékes televízió köti össze”, és amely egyúttal a „hivatalos” tv-t is felhasználja — nem rendeltetésszerűen. (A reklámmontázs elvét alkalmazva a kommersz show-műsorba vágja be időnként John Cage, Jud Yalkut, Charlotte Moorman vagy Allen Ginsberg előadását.)

Edmund Carpenter antropológus remek tanulmányában kifejti, hogy az ilyesfajta „félrehasználások” mediális funkciója a „deklassifikáció”. Amennyiben az információ — tartalmát, médiumát vagy közönségét tekintve — klasszifikált, annyiban korlátozott és kontrollált is. Ha azonban megváltoztatjuk valamenyik tényezőt, az információ deklasszifikálódik, vagyis felszabadul, hozzáférhetővé válik, és új célokra használható. Az új médium bevezetése a *régit* deklasszifikálja, ha tehát egy beszédet tartó politikus tv-képhez a rádióból más hangot vezérünk, *a tv lepleződik le*. Ilyen értelemben használ az underground régi médiumokat új módon: kombinálja őket (mixed media, intermedia), művészeti médiumot alkalmaz nem művészi célra (szitanyomásos képekkel látja el a trikókat), nem művészeti csatornára ülteti az esztétikai információt (postai küldemények művészete, házilag készített pecsétnyomók, metró fala, papírpénz, telefon, xerox-másolat, stencil-sokszorosítás). Mint ahogy Warhol számára mindenki (sőt minden) sztár — az underground számára is minden lehet médium. Kérdés: Melyik médiumot szereti Ön a legjobban? Abbie Hoffman: Making love. (Ami ismét Marcel Duchamp-ot juttatja eszünkbe: minden „izmus” közül az erotizmust részesítette előnyben, mert azt mindenki megérti.)

Minden művészet. „Az élet célja szépséget teremteni, szépen érezni; minden, ami széppé teszi vagy felszabadítja a testet és a gondolkodást — művészet.” (Timothy Leary) Az általános hippi vélemény: „Az az én művészetem, amit az adott pillanatban helyesnek érzek. Még az is művészet, ha így öltözködöm.”

Valóban, a hippi számára a *képzőművészet* első számú helyettesítője az a mód, *ahogyan öltözködik*, illetve személyes környezetét kialakítja. A ruha életbevágóan fontos, mert az önkifejezés eszköze, hovatartozást jelöl, és gyakran szimbolikus. Nem divat, hanem kommunikáció. „Az öltöny és a nyakkendő az osztálytársadalom lényege. Vezéreink a Marx-fivérek, amikor behatolnak az éttermekbe, és levágják az emberek nyakkendőit. A *be-in* a mi forradalmunk célját fejezi ki — a *be-in* jelmezből. Ide mindenki futballistaként, királynőként, generálisként vagy kalózként érkezik. Kipróbáljuk a különböző életmódokat és vágyálmokat” (Jerry Rubin). A hosszú haj még többet jelent. A polgári izlés először „művésznek” vélte viselőjét, majd „torzonborznak” ítélte (mit sem tudva arról, hogy az afro-frizura az Angela Davis melletti kiállást jelezte), vagy „nőiesnek” — holott a nemek közelítéséhez, amihez a blue jeans „egyenruha” is hozzájárult, sőt a közelítés olykori ad abszurdum fokozásához (transzvesztizmus) a férfi polgári felsőbbrendűségének elítélése nyújtotta az ideológiai hátteret.

Az öltözködési kommunikáció több alaptaktikát követ (és sokszor kombinál). A hippiknél viszonylag egyértelműen a személyiség fantáziadús kiélésén volt a hangsúly: indián hajleszorító, a bőr sokszínű kifestése, home-made nyakláncok, karperecek, fülbevalók, csörgők, bőróvek, színes folk ruhák, szőttesek, kézzel festett kelmék. Az összkép egyrészt a nomád „törzs” ideáljához igazodik, másrészt — fantasztikus színeivel — pszichedelikus. A másik alaptípus a *freak*: bizarr, megdöbbentő, humoros, örült. Mindent kipróbál és összekombinál. Néhány ajánlat — tünetésekre — az OZ c. lapból:

„Akadémikus talárok (oktatási abszurd), katonai egyenruhák (militarista abszurd), fehér köpenyek (technokrata abszurd), sportmezek (sportversenyzői abszurd), hálóingek (antipuritán nadrág-tüntetésre), régi stílusú férfi fürdőruhák (a férfi mellbimbók fedve puritán-szemérmes test-abszurd), köpenyek, kimonók, feliratos trikók, hosszú női köntösök, buggyos nadrágok, bokáig érő lovaglószoknyák csizmával, miniszoknyák (még mindig hatásos forradalmi fegyver), páncélruhák műanyagból, fémből vagy papírmáséból (Don Quijote abszurd).”

A freak öltözkéivel deklasszifikálja mindazt, ami ellenszenves számára: rendőrruhát, rohamsisakot, amerikai zászlót. A nadrág fenekére varrja a rangjelzéseket, pisztolytáskában tartja a marihuanát. De megteszi a fordítottját is: a katonás, puritán öltözkéssel jelzi, hogy militáns baloldali irányzatokkal szimpatizál; a térdén viseli Angela Davis képét vagy a trikóján Marxot. A trikó

A T-shirt, a már említett buttonnal (jelvénnel) együtt a Mozgalom valóságos hirdetőtáblája, a képregény-hősöktől és Lichtenstein-reprodukcióktól és fényképektől a meztelen test ábrázolásán át a politikai jelszavakig megjelenik rajta minden, ami fontos közölnivaló, vagy egyszerűen csak „mellbevágó”.

Ami a ruhán kifejeződik, uralkodik a környezeten is. A kiscsoportos kommuna ideális lakóhelyének jellemzői a természetközelség, mobilitás, a „cement helyett sátor” elve. Prototípusa a lakókocsi, a pneumatikus sátor, vagy Buckminster Fuller sejtekből könnyen összeállítható, könnyűszerkezetes „geodetikus kupolája”, mely formájával és szerkesztési elvével szimbolikusan az univerzumhoz kapcsolódást is jelzi. A belső tér bútorozása minimális – annál több a szőnyeg, heverő, párna. Virágok, füstölők; a falakon ritkábban festmények, gyakrabban bizarre, „camp” vagy pszichedelikus *posztterek* azaz plakátok.

A festménnyel mint műtárggyal szemben az undergroundnak bizonyos fenntartásai vannak, részint mert a régi társadalom értékfogalmai tapadnak hozzá, részint mert „a festmény a művész ürüléke. Az alkotás egzisztenciális aktusa az értékelendő dolog, nem pedig a mások festményei gyűjtésének analízis visszatartó magatartása” (Ian Channell).

A posterral elérkeztünk az underground mozgalom egyik legjellegzetesebb grafikai kétdimenziós lecsapódásához. Ha képzőművészeti terminusokban próbálunk gondolkodni, itt ismét észre kell vennünk a szobrászat feltűnő hiányát. Ennek egyik oka, hogy a harmadik dimenzió iránti igényt magának a mozgó emberi testnek a tapintás- és mozgásélménye közvetlenebbül elégíti ki, a másik pedig a *pszichedelikus élmény*, mely a sikkítöltő formákból is kiindulhat, mint átélhető térbeli tapasztalás.

Az underground pszichedelikus művészete nem egyszerűen műfaj: ízlést, sőt életstílust is jelölhet ez a melléknév. Pszichedelikus lehet például Charles Lloyd jazz-zenéje, Ravi Shankar szitárművészete, egy lemezborító, egy Dali-festmény, egy est hangulata, valakinek az öltözködése – minden, ami bizonyos ún. „tudattágító” kábítószer (elsősorban az LSD) hatásával és bizonyos lelkiállapotokkal összefüggésbe hozható. A tudattágítás ideológiáját Timothy Leary dolgozta ki, támaszkodva a keleti misztikus-meditációs technikák hagyományára és a társadalomból kivonulás (drop out) stratégiájára.

Az LSD-„utazás” jellegzetességei a leírásokból jól rekonstruálhatók: a környezet és a „világ” olyan megismerését, „belátását”, átélését teszi lehetővé, melyben a tárgyak különös jelentőségre tesznek szert, a legapróbb részletek hallatlan gazdasága a kozmikus egység és az Én kiterjedésének érzetével

társul. Az „utazó” euforikus feszültséget, s ugyanakkor különös nyugalmat él át, számára az idő „lelassul”, és bonyolult térbeli összefüggések, távlatok nyílnak előtte. „Akkor fedeztem fel először, hogyan kell nézni Klee *Mágikus négy-szögeit* a festő szándékának megfelelően (mint optikailag háromdimenziós térbeli struktúrákat), amikor marihuana hatása alatt voltam. . . És új módon láttam sok panorámát és természeti tájat, amit addig elvakultan, semmit sem észrevéve néztem; a marihuana használatával meglepetések és részletek jutottak tudatomba. . .” (Allen Ginsberg)

Mindehhez a hátteret a „vibráció” általános effektusa szolgáltatja. „Most jövünk rá, hogy a mi problémánkat VIBRÁCIÓNAK hívják. Minden emberi tapasztalat alapját különböző hullámhosszú, egymást metsző vibrációk hálózata alkotja. Sőt, ahogy a fehér fény hét szín spektrumára bomlik, úgy a vibrációknak is megvan a maguk spektruma. . . A hangok színjátékához hozzátehetjük még a vizuális, és tapintható illat-vibrációkat: sztroboszkópokat, élő színeket, mindenfajta szagot, virágillatot, tömjéneket, erdőket, templomokat. . . Az extázis útjai: megérteni majd befogadni mindenfajta vibrációt. . .” (Allan Watts) Érthető tehát, miért született új „összművészeti” ág 1965-ben Bill Graham San Francisco-i Fillmore Auditoriumában, vagy egy évvel később a londoni U. F. O. klubban: a „pszichedelikus light show”-kon a zene elektromos lüktetésének megfelelően lüktetett és hullámozott, vibrált a preparált diavetítők, reflektorok és sztroboszkópok színes fénye. Ezért született meg a hippik „elektronikus Tibet” jelszava.

Amikor a Beatles azt énekli: „I’m painting my room in a colourful way, and where my mind is wandering, there I will go . . .” — Kifestem a szobámat színesen, arra megy a lelkem, vándorlása közben . . .” — az „utazásra” céloz, melynek „földi” irányítója a színmezők vibráló labirintusa. Ismerünk ily módon kifestett „pszichedelikus szentélyeket”, de hasonló a posztterek, lemeztasakok, folyóiratok és könyvillusztrációk világa is. A 60-as évek közepén új szín-skála jelenik meg, melynek alaptartománya a liláktól a vöröskön, rózsaszíneken át a narancs- és citromsárgáig terjed — foszforeszkáló intenzitással. Ha egy világító meleg szín mellé egy hidegebb kerül (vörös mellé kék vagy zöld), a szem igen erős lüktető hatásban részesül — ezért is nyúlhat a pszichedelikus művész a tőle tulajdonképpen idegen (mert „hideg”, tudományos indítékú) op-art vibrációs technikájához is. A fotó, a film vagy a tv területén a színes pozitív-negatív kombinációk vagy a szolarizáció nyújthat hasonló effektust. Nagy szerephez jutnak általában a síkkitöltő, bonyolult vagy szeszélyes és vonagló rajzú ornamentikák — ez Beardsley és a Jugendstil világméretű reneszánszának időszaka, amit később (a 60-as évek végétől) az „art deco” — a 20-as, 30-as évek „lágy stílusa” — vált fel. Az „extázis politikája” nemcsak filozófiai, hanem képi igazolásra is lel a keleti, indián vagy primitív művészetek szimbolikus ornamentikájában. A mandalák, yantrák, az indián népi szöttek, az azték díszítések, az Iszlám síkkitöltő áttört faragványai, vagy Pollock és Tobey kalligráfiával rokon eksztatikus festék-fröcskölései, csurgatásai egyaránt pszichedelikusnak minősülhetnek.

De nemcsak a pusztá ornamentika emlékeztethet a tudatalattiban tett vándorútakra, hanem az ábrázolások is: jelképi szinten a gomba, a kockacukor, a kender (mint utalás a különböző tudattágító szerekre), a banán (egyszerre pszichedelikus és erotikus értelemben), a virág — hivatkozási pontként pedig idézetek a művészettörténet csaknem minden vizionáriusától: Grünewaldtól, Boschtól, Blake-től, Gustave Moreau-tól, Odilon Redontól, Van Goghtól, az

álomfestő szürrealistáktól, a bécsi fantasztikus festőktől (Fuchs, Hausner, Hundertwasser) vagy a raffináltan kétértelmű holland Eschertől.

Az underground vizuális kultúrája természetesen nem merül ki a pszichedelizmussal. Gondoljunk csak a plakát műfaján belül az egészen puritán tiltakozó-politikai falragaszokra (amiben különösen leleményesnek bizonyult 1968 májusában a párizsi Atelier Populaire): a feketén kívül egyetlen szín, a vörös dominál rajtuk, legtöbbjük nem válik képpé (hacsak nem valamelyik forradalmár arcképéről van szó), hanem éppen a gyors előállításból, pozitív körülményekből adódó fogyatékoságok — a kézírás esetlegességei, a durva raszter, a nyomtat félrecsuszása a papíron — válnak sajátos grafikai értéké.

Mindaz, ami az ellenkultúra képi világáról, esztétikai elveiről, különböző stílus- és ízlésképeiről elmondható, komplex formában jelentkezik az *underground sajtó*, kiadványaiban. (A megnevezés kezdetben az előállítás és forgalmazás körülményeire utalt, később már meghatározott stílust is jelentett. Az Underground Press Syndicate az 1970-es évek elején mintegy 200 folyóiratot és lapot tartott nyilván; némelyikük, pl. a *The Realist* példányszáma 150 ezerre is felment. A legjelentősebb lapok az Egyesült Államokban a *Village Voice*, *East Village Other* (evo), *Berkeley Barb*, *Evergreen Review*, *Los Angeles Free Press*, *Rolling Stone*, *Rat*, *San Francisco Oracle*, Angliában az *OZ*, *International Times* (it), *Frendz*, Hollandiában a *Provo*, NSZK-ban a *Pengg*, *Hotcha*, *Germania*, Franciaországban az *Actuel*, *Parapluie*.) Az underground a tipográfia terén a 20-as évek avantgarde törekvései óta a legnagyobb forradalmat hozta létre. „Ha a »design« a rendezetlenségből vizuális rend teremtésének az eszköze, akkor az underground újság szándékos anti-design, amennyiben veszi a megfontoltan rendezett anyagot, és azt kaotikusan mutatja be. A cél arra készíteni olvasót, hogy a dolgokat új módon nézze, és hogy arra képes legyen, fel kell készülnie arra, hogy útját a zűrzavar és bonyolultság elébe táruló tömegén keresztül vezesse.” (Janet Vrchota). Az underground sajtó vezette be a szöveg-oldalal többszínű és gyakran félrecsúsztatott nyomását, minek következtében a szöveg néha alig olvasható, viszont a közönséges újságpapírra való színes nyomás (sőt reprodukció) hallatlan magas szintű technikája fejlődik ki. Az underground újság merő tiltakozás — elsősorban a cenzúra és a manipulált információ ellen, ugyanakkor mindenfajta ábrázolási és ízlésbeli tabu ellen is. „Rájátszik” a sajtó eredendően efemer jellegére — hangsúlyozottan hányaveti és „ízléstelen”. Minden kedves számára, amitől elborzad a középosztálybeli látáskultúra: a túlhajtott kuriózum, a groteszk, a vizuális fekete humor, a dekadens, a bizarr. Különösen kedveli a morbiditást, a múlt századi giccsét, a középkor naiv szadizmusát, általában az ízlés mindenfajta elferdülését. Egyetlen példa: hideg kék színre nyomott dupla fotóoldal az OZ egyik számában, rajta tinédzser fiú és leány — egy katakomba múmiává aszalódott halottai között. A tabuk között természetesen nagy szerepet játszik a szexualitás — ez a pornográfia azonban merőben eltér a kommersziális szex-lapokétól. Gyakran a kimondott obszcénitástól sem riad vissza, ám a lényege nem ez, hanem a kifejezés teljes szabadságának prezentálása, továbbá — a manipulált és burkolt „hivatalos” meztelenséggel szemben — a természetes érzelmeken, a férfi és nő egyenrangúságán alapuló szexuális kapcsolatok felszabadító társadalmi erejének bemutatása. „Ha az »obszcénitás« csak címke, akkor az underground sajtó obszcén — ha az »obszcénitás« fogalom, mely a frusztrációra, tabukra, a kielégületlen vágyakra, beteges berögződésekre vonatkozik, a szexuális önmegvalósítás képtelenségére, és így a tiltott, rosszul leplezett, »objektívációs«



képzetek verejtékes keresésére, melyek nem mint ilyenek maradnak meg az emberben, hanem mint lenézni, megerőszakolni, meggyalázni való a kielégülés lehetősége érdekében, akkor az underground sajtó *nem obszcén*” (Mario Maffi).

Szinte nincs olyan underground lap, mely ne közölne minden számában képregényeket — az „alternatív” helyesírás szerint: *komix*ot. Figyelembe véve azt a hihetetlen, a tv-vel vetekedő népszerűséget, amit a kommersz képregény az angolszász országokban vagy Franciaországban élvez, az underground komix a Mozgalom egyik legnagyobb leleménye: példa arra, hogyan lehet a hatásmechanizmust magát teljes egészében megőrizve, a grafikai médiumot néhány ügyes fogással az alternatív társadalom szolgálatába állítani, és így továbbfejleszteni. Az underground komix obszcén (a fenti értelemben), pszichedelikus, tudományos-fantasztikus, közönséges, groteszk, rafináltan egyszerű. Témáit természetesen a mozgalom életéből és eszmevilágából meríti. Foglalkozik a hippikkel és utópiáikkal, tüntetésekkel, forradalommal, a nők és a négerrek harcával, örült hallucinációkkal . . . Ugyanakkor kiméletlenül önironikus: a komix a Mozgalom állandó lelkiismerete és önkritikája. (pl. Irons az *Ecotopia* 2001-ben anti-utópiát rajzol: a hippik „békerendőrökké” válnak, és ugyanúgy tűzzel-vassal-terrorral írtják a még fellelhető burzsoák nyomorúságos kis leszármazottjait, mint ma a „pig”-ek őket.) A szereplők szájából kanyargó „buborékok” kijelentései is egyértelműen fogalmaznak, de a verbális ideológiai ellenpropagandánál még nagyobb hatású a képregények stílusa: az igen sokszor szándékosan gyermeket, a nagyvárosi graffiti nyelvezetét idéző képi fogalmazás egyben felszólítás is — bárki megrajzolhatja a maga képes történetét. Az underground újságok között gyakran nem érvényesül a copyright, a komix szabadon felhasználható.

A komix nem áru — közkinccs. Tipikus „do it yourself”-műfaj. Nem véletlen, hogy az egyik legjobb antológia alcíme *Home Made Comix* — vagyis „házilag előállított” képregény. Szándékában is kifejezetten antiintellektuális; a belső címlap torz csupafej figurája éppen kifejti társának: „Bevezetést írni ezekhez a képregényekhez — intellektuális tehénszar. Csak gyengédené pillanatnyi erejüket, misztifikálná jelentésüket!” Persze, akik a Home Made Comix-ot rajzolják, nem éppen amatőr szinten dolgoznak. Spain Rodriguez a *Mara*, az *Úr Úrnőjét* a kommersz Batgirl mintájára alkotja meg, csak éppen nevetséges-sé téve ennek ostoba heroizmusát, s egyúttal belülről bírálva a feminizmust. Moscozo fantasztikus orgiákat teremt, egészen sajátos, kusza, barokk modorban. Gilbert Shelton *Mesés Örült Freak: Fivérei* — az underground *Szabó-családja* — óriási lelkesedéssel vetik bele magukat a legképtelenebb vállalkozásokba, aztán valahogy mindig elrontják az ügyet. S. Clay Wilson vagy Robert Williams képkockái annyira buják, zaklatottak és kaotikusak, hogy a túlsúfolt képmező már majdnem ornamentikává válik, aminek fonadékában csaknem eltűnnek még a legdrasztikusabb jelenetek is. Az underground leginvenciózusabb egyénisége azonban kétségkívül Robert Crumb. Egyik hőse, Mr. Natural, a meditáló „guru” abszurd monológokat motyog magában, és a legtöbb történet végén megsemmisül, másik alakja, a Superbaby pedig pólyáiból agresszíven polgári szüleire támad. Crumb rajzstílusa kifejezetten rettenetes; göcsörtösen formált, torz figuráira (és még inkább gusztustalan cselekedeteikre) rossz ránézni, és mégis, „ezek a groteszk, és hihetetlen méretű lábakkal ellátott alakok olyanok, mintha örökké görnyedt vállukon hordoznák a világ minden terhét” (Dave Schreiner).

Crumb nagyszájú, de gyámoltalan, bölcsekedő macskájának, Fritznek fantasztikus kalandjai rajzfilm formájában bejárták a fél világot, az underground lapok pedig kézzől kézre adják a Crumb-képregényeket. Honorárium ezért nem nagyon jár, azonban Crumb a pénzzel különösebben nem törődik. Amikor Janis Joplin kérésére lemezborítót tervezett, azt üzenté Amerika egyik legnagyobb lemeztársaságának, hogy az érte járó pénzt pedig dugják a seggükbe. „Szeretem Janist, és meg akartam hülyíteni a Columbia embereit. Valószínűleg nem szokták meg, hogy az ember őszintén megmondja, mit csináljanak a pénzüikkel.”

Amikor a yippie-k a doktriner ideológusokkal szemben arról beszélnek, hogy az ő osztály nélküli társadalmukból nem hiányozhat a komix – arra utalnak, hogy a forradalmi harc nem képzelhető el humor, spontaneitás, fantázia, „playpower” (játék-hatalom) és Lustprinzip nélkül. A politikai taktikát gazdagítják esztétikai elvekkel, és ebben találkoznak az avantgarde azon törekvéseivel, melyek viszont a művészetet akarják a társadalmi változtatás, a politikum, az „élet” irányába nyitni. Mindenekelőtt ilyen a dadaizmust továbbfejlesztő két irányzat: a *Fluxus* és a *happening*. A nemzetközi Fluxus-mozgalom, miközben (a 60-as évek elején) meghirdette a „mindenki művész – minden művészet” programját, igen nagy mértékben kifejlesztette médiumainak fegyvertárát is, és ezzel új kifejezési eszközöket szabadított fel az underground mozgalom számára. A Fluxushoz tartozó Guerrilla Art Action Group, mely rádióadásokat és spontán akciókat szervez a hivatalos művészettel szemben, tulajdonképpen az underground utcaszínházakkal azonos stratégiát követ, és agitatív-felvilágosító munkát végez. A Fluxus és az ellenkultúra esztétikai céljainak azonosságát igen jól szemlélteti George Brecht szembeállításai:

#### *A művészetnek*

hogy igazolja a művész hivatásos, élősködő és elit helyzetét a társadalomban, bizonyítania kell a művész nélkülözhetetlenségét és exkluzivitását, bizonyítania kell a közönség tőle való függését, bizonyítania kell, hogy csak a művész csinálhat művészetet.

Ezért a művészetnek komplexnek, magabiztosnak, mélynek, komolynak, intellektuálisnak, ihletettnek, ügyesnek, jelentősnek, színpadiasnak kell látszania, azt a látszatot kell fenntartania, hogy áru, hogy a művésznek bevételt biztosíthasson.

Hogy értékét (a művész bevételét és a vevők profitját) emelje, a művészet ritkán, mennyiségileg korlátozottan és így csak a társadalmi elit valamint intézmények számára elérhetően és megszerezhetően jelenik meg.

#### *A Fluxus művészet-szórakozásnak*

hogy megteremtse a művész nem hivatásos helyzetét a társadalomban, bizonyítani kell a művész nélkülözhetőségét és inkluzivitását, bizonyítania kell a közönség saját maga számára elégséges voltát, bizonyítania kell, hogy minden lehet művészet, és mindenki csinálhatja.

Ezért a művészet-szórakozásnak egyszerűnek, szórakoztatónak, igénytelennek, jelentéktelenségekre vonatkozóan, ügyességet és számtalan próbát nem igénylőnek kell lennie, áru-vagy intézményes értékekkel nem szabad rendelkeznie.

A művészet-szórakozás értékét le kell szállítani azzal, hogy korlátlan mennyiségben, sorozatgyártással, mindenki által jön létre.

A Fluxus művészet-szórakozás après-garde, minden igény vagy indíttatás nélkül arra, hogy az avantgarde-dal való „ki lesz az első” versengésben részt vegyen. Küzd az egyszerű természeti esemény, a játék vagy a gag monostrukturális és nem teátrális értékeiért. Spikes Jones, Vaudeville, gag, gyermekjátékok és Duchamp szövetkezése.

Teljes az egyetértés abban is, hogy az új művészetben nem a végtermék, hanem a folyamaton van a hangsúly; nem a specializált művész, hanem az egyéniségét sokoldalúan kifejtő kreatív ember az új művészeti-társadalmi tevékenység bázisa. Innen az avantgarde „művészellenes” „anonimitás”-jel-szava, és innen az underground rock-zenész, Tuli Kupferberg kijelentése: „Olyan jövőt akarunk, melyben mindenki minden lehetséges fajtájú kreatív dolgot fog csinálni. Nincs szükség formális képzésre ahhoz, hogy valaki festeni, énekelni, írni vagy táncolni tudjon. Egyszerűen csak csinálni kell. Erre mindenki képes.”

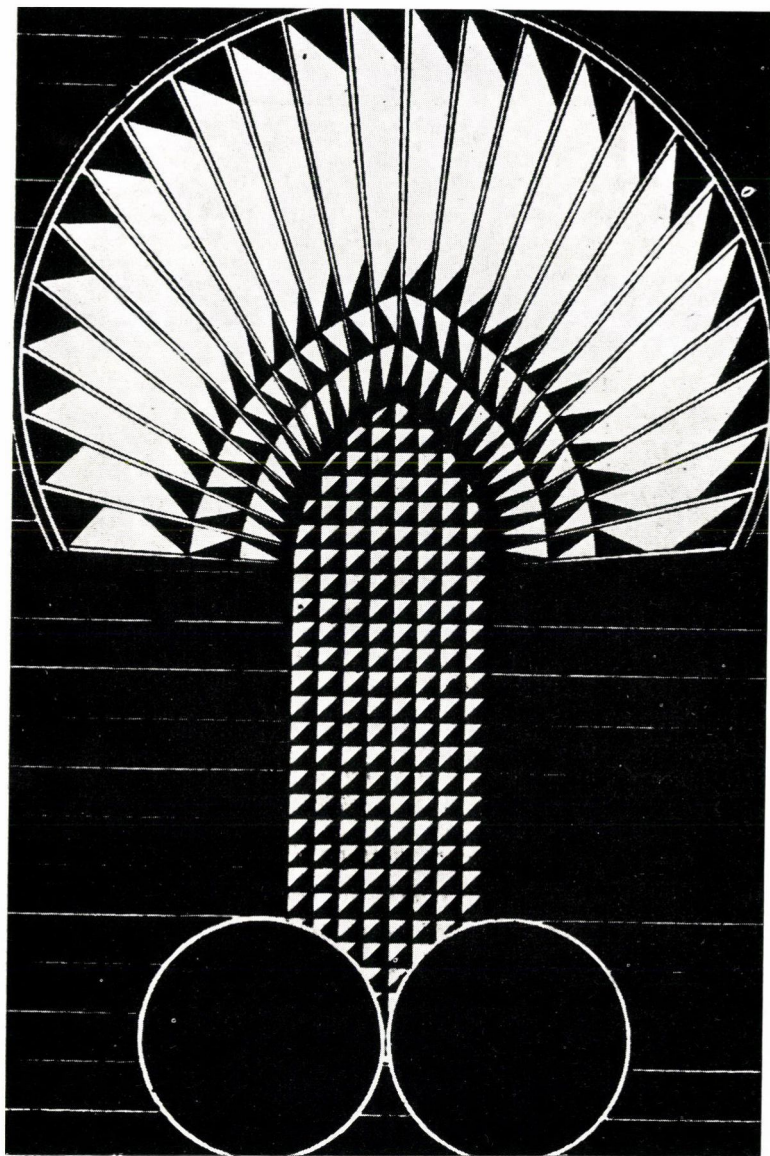
Érthető tehát, ha a művészet-élet programját mindeddig a leghatásosabban hirdető irányzat, a *happening* dokumentációjában egyre gyakrabban találkozunk az ellenkultúra akcióival és megnyilvánulásaival is. A kettő között a határ igen gyakran elmosódik. Az egyik a médiumot hozza magával, a másik politikai elkötelezettségét, és kölcsönösen áthajtják egymást. A Woodstock-fesztivál: happening. A maratóni futás „győztesének”, az ismeretlen rózsaszín ruhás civilnek az utolsó köre a müncheni olimpián: happening. A kaliforniai People's Park bezárása elleni tüntetés, a chicagói per: happening. A Mothers of Invention-együttes és Frank Zappa közönséghergelő gesztusai, a Who-együttes vagy Jimi Hendrix hangszerrombolásai a happening-forgatókönyvekből is jól ismert provokatív és destruktív motívumok. Jelképes értelmű, hogy ex-Beatles John Lennon és ex-Fluxus Yoko Ono szerelmüket demonstrálva tiltakoznak a háború ellen. Az amszterdami provók „fehér projektjei” a 60-as évek közepén fehér biciklik a nagyvárosi forgalomban a járókelők rendelkezésére; fehér sziluettek a közlekedési balesetek színhelyén; fehér rendőrök, akik társadalmi munkát végeznek gumibotozás helyett; fehér lakások, amiket tulajdonosuk kihasználatlanul hagy, ezért elfoglalhatók — azért lehetnek nagy hatásúak, mert az esztétikai harcmodor addig ismeretlen volt a mozgalmi munkában, így az „establishment” nem tudott ellene védekezni. A provoktől vették át a yippie-k az „LSD-vel fertőzött ivóvíz” rémhírét vagy az „üres röpcédulák ötletét (csak hogy ők már papírpénzt szórtak a New York-i tőzsde karzatáról). Abbie Hoffman tervet dolgozott ki arra, hogyan üzzék ki az ördögöt a Pentagonból (levegőbe kell dolgozni az egész épületet), Jerry Rubin hajtíncsgyűjtő versenyt hirdetett önmaga és a fölötte ítélkező bíró között, és egész Amerikából érkeztek a küldemények a tárgyalóterembe; Nixon 1972-es választási hadjárata során hatalmas fekete koporsót húzó cirkuszi elefántot vezetnek a republikánusok hadiszállása elé. Az ötletek kifogyhatatlanok.

Az underground esztétikája első fokon a tagadás esztétikája — ilyen értelemben használja fel az obszcénitást is. Az underground esztétikája ugyanakkor a kettősség esztétikája is: míg az egyik oldala merő tiltakozás — a

másik új kombináció: meglevő eszközök új használata és új eszközök alkalmazása a meglevő helyzetre. Az underground természetesen ellentmondásos, mert arra kényszerül, hogy az ellenkezőjével fejezze ki azt, amit akar. Tagadja a technológiai fejlődést, de csak azért, mert *irányával* nem ért egyet — ugyanakkor javasolja a technológiai fejlődés vívmányainak másfajta használatát. Túlkapásainak, szélsőséges megnyilvánulásainak értelme: mindent ad abszurdum kell vinni ahhoz, hogy a jövő társadalmában ne legyen szükség túlkapásokra.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Actuel No. 10/11 (1971. július—augusztus). Les grands textes de la nouvelle culture. (A. GINSBERG, A. WATTS, G. ŠNYDER, P. GOODMAN, A. HOFFMAN, D. SCHREINER, J. WILCOCK, J. VLADIMIR írásai)
- Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation von WOLF VOSTELL. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1970. (J. J. Lebel, H. Marcuse, A. Ginsberg, Guerilla Art Action Group, A. Hoffman stb.)
- EDMUND CARPENTER: Art and the Declassification and Reclassification of Knowledge. In: Proposals for Art Education from a year long study supported by the Carnegie Corporation of New York 1968—69. ed. by GURDON WOODS. h. n., 1970. 22—48.
- IAN CHANNEL: The wonderful wizard of Aussie. ÖZ Nr. 24. (1969. november)
- The Children of Change. ed. by DON FABUN. Glencoe Press, Beverly Hills/Calif., 1969.
- Demain, l'extase, d'après Alan Watts. Mainmise No. 3. (1971) 54—85.
- Free (ABBIE HOFFMAN): Revolution for the hell of it. Pocket Books, New York, 1970.
- PETER GORSEN: Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1972.
- Happening & Fluxus. Materialien zusammengestellt von H. SOHM. Kölnischer Kunstverein, 1970.
- ABBIE HOFFMAN—JERRY RUBIN—ED SANDERS: Vote! Warner, New York, 1972.
- ROLF-ULRICH KAISER: Underground? Pop? Nein! Gegenkultur. Kiepenhauser & Witsch, Köln—Berlin, 1969.
- MICHEL LANCELOT: Je veux regarder Dieu en face (Le phénomène hippie). Albin Michel, Paris, 1968.
- MARIO MAFFI: La cultura underground. Laterza, Bari, 1972.
- ROBERT E. L. MASTERS—JEAN HOUSTON: Psychedelische Kunst. Droemer-Knaur, München—Zürich, 1969.
- RICHARD NEVILLE: Play Power. Paladin, London, 1971.
- JEFF NUTTALL: Bomb Culture. Paladin, London, 1970.
- „OM” No. 10. Home Made Comix. Arcanum, Amsterdam, é. n.
- THEODORE ROSZAK: The Making of a Counter Culture. Doubleday, New York, 1968.
- JERRY RUBIN: Do it! Simon & Schuster, New York, 1970.
- JERRY RUBIN: We are everywhere. Harper & Row, New York — Evanston — San Francisco — London, 1971.
- The Tales of Hoffman. ed. by MARK L. LEVINE, GEORGE C. MCNAMEE, DANIEL GREENBERG. Bantam Books, New York, 1970.



5. Marcel Idea: Mecanix illustrated. A File c. lapból (1972)

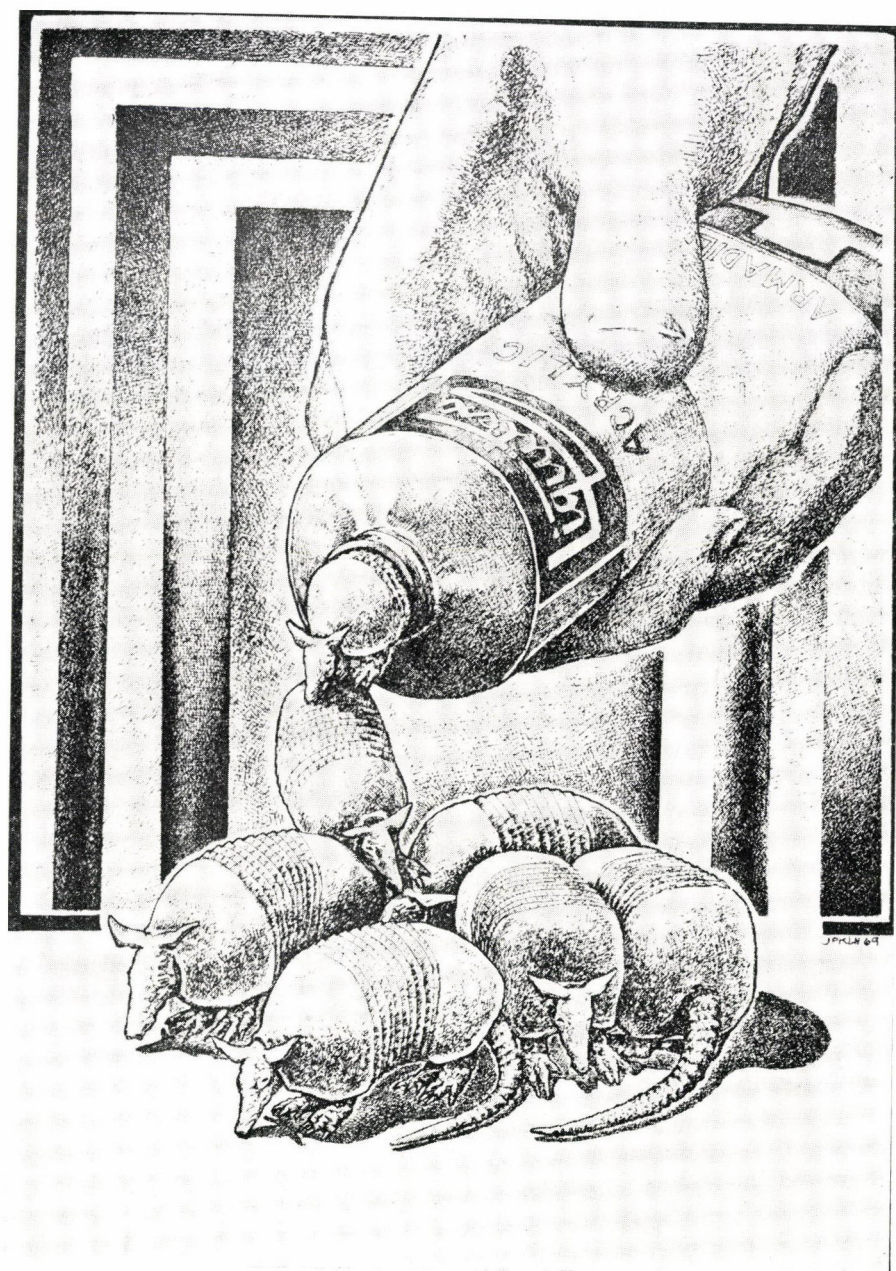


# BOGEYMAN COMICS



6. Simon Deitch: Bogeyman Comics (1970) – A rövid képregény hozzávetőleges szövege: „Hallgass ide, Eddy, tudom, hogy még mindig tartozom neked ötvennel a múlt hétről, de pénteken már jobb helyzetben leszek és...” „Hagyd abba, Benny, te mindig rendes vagy hozzám! Van még egy pár a számodra!” „Kösz, Ed, szegények császára!” „Nincs mit, haver! (Viszlát, hehehe!)” (Később): „Ez a madár azt hiszi, hogy fizetek neki, micsoda röhej!” (Kuncogás) „Istennek hála, ez betalált!” (Fuldokolva): „Hiszen ez villamos 'anyag'!”





7. JPKLN: cím nélkül. 1969.





8. Robert Crumb: All Meat Comics (1970) — A drasztikus képregényrészletben szerencsétlen senki-emberkéek rettenetes (bár kimondottan anatómiai eredetű) katalizmákat élnek át.

## *A filmezés késői fiatalsága*

### *Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere*

„A filmezés, abban a mértékben, ahogyan egyedül marad a tárgyakkal szemben, rendet kényszerít rájuk, olyan rendet amelyet a szem érvényesnek fogad el, és amely megfelel az emlékezet és a szellem bizonyos külső szokásainak. És itt fölvetődik egy kérdés, jó volna tudni, hogy ez a rend továbbra is érvényes lenne-e abban az esetben, ha a filmezés mélyebbre hatóan akarná folytatni a kísérletet, és nemcsak a szokásos élet némely ritmusát kínálná nekünk úgy, ahogy a szem vagy a fül rájuk ismer, hanem annak homályos és lelassított összeüt-közéseit is, ami a dolgok alatt rejtőzve meglapul, vagy annak szétroncsolt, eltiprott, szabadjára eresztett vagy durva képeit is, ami a szellem legalján nyüzsög.”

(Antonin Artaud: *A filmezés korai öregsége*)

### *A technika vívmánya*

A film társadalmi helyzete sok tekintetben eltér a hagyományos műfajokétól. Ez a nagyhatású médium abban a korban jött létre, mikor a hagyományos művészetek árujellege már visszavonhatatlanul kialakult; de míg amazok esetében a nagy művészetek évezredes eredményeit kellett áruvá transzformálni, a film minden felesleges minőségi ballaszt nélkül, könnyedén állhatott a piac szolgálatába.

McLuhan azt állítja, hogy a kommunikációs csatorna maga is üzenet. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk az elmúlt évtizedekben működő filmipar tevékenységét, több határozottan kiolvasható üzenet különíthető el. Az első, és már lassan feledésbe merülő üzenet: a mozi „a technika vívmánya”. A legelső filmek abból a célból készültek, hogy jogcímet teremtsenek az új találmány bemutatására. E körülményekből származik az első filmek elévülhetetlensége; még ma is anyagszerűen hatnak, azáltal, hogy igyekeztek a filmben rejlő technikai lehetőségeket kiaknázni, és az új látványosságot mint vizuális szenzációt bemutatni. így született meg a burleszk műfaja, ami jellegzetesen film-műfaj volt és maradt, tekintve, hogy olyan „trükk”-lehetőségekkel élt, amelyre pl. a színházban nem volt mód. Ezzel lényegében vége is szakadt a technikai kísér-

letezésnek (eltekintve a szovjet forradalmi filmművészet korai korszakától), és a filmipar ettől kezdve a beidegzett pályákon kívánt haladni; a színház és az irodalom által kimunkált közönségigényt kielégíteni. Nem tudunk például olyan kísérletről, amit a hangos film megjelenése indokolt volna (ami pl. Bachot arra készítette, hogy mikor a temperált zongora megjelent, a *Wohltemperiertes Klavier* sorozatban az új effektus-lehetőségeket kimunkálja), ami a zene és a kép egymáshoz való viszonyát vizsgálja. Egyszerűen a mozi-zongorista „hagyományaira” támaszkodott, amit viszont a magyar operettek melodramatikusságától tanult, és amelyeket Adorno zeneileg a legutolsó helyre utasít: „Operett és revű: mindkettő kihalt. Csakhogy a revű a filmből is eltűnt; pedig a harmincas évek Amerikájában éppen a film volt az, amely a műfajt felszívta. Annyi azonban biztos, hogy még mindig messze fölötté állt a magyar operettek tragikus második fináléjának. A kommersz-zene korszakában néha bizony valami kis nosztalgiát érzünk a jó öreg Broadway Melodies után.”

Ez a munka is a harminc évvel később fellépő kispénzű, magnószalaggal dolgozó fiatalokra maradt. A hangosfilm rögtön tudta mire való: álmatag, regényes, s véres történetek láthatóvá és hallhatóvá tételére. Csak körül kellett nézni a korabeli bestseller könyvpiacra. A szereplők olthatatlan szenvedélyüknek — melyet a néma filmen annyi lihegéssel és annyi keserves grimasszal tudtak csak kifejezni — végre hangot adhattak, a készságes háttér-zene a forró szavakat meghosszabbította annyira, hogy egészen a fátyolos szemű néző szívéig érjen. „A technika vívmánya” tehát egy meglevő szükségletet elégitett ki, nem teremtett újat.

Ugyanakkor a mai napig hat a technikai csoda vonzóereje, újabban a színes, szélesvásznú, vagy panorámikus látvány-orgiák kívánják felkelteni a technikai attrakcióval szemben mutatkozó lankadó érdeklődést. Abban a korban, mikor egyre tökéletesedő és drágább masinák, fényképezőgépek, sztereolemezjátszók találunk gazdára, s amikor ezek tulajdonosainak egyetlen öröme az, hogy a gépek tökéletesen működnek, az underground filmkészítők „ősan-ya”, Maya Deren a 40-es évek elején így nyilatkozott: „Ne úgy próbálj jobb filmet csinálni, hogy jobb felszerelést veszel, hanem használd ki, amid van. Felszerelésed legfontosabb része önmagad, mozgékony tested, imaginatív szel-lemed, és szabadságod arra, hogy ezeket használd.”

Az előzőekkel függ össze a filmipar másik üzenete, ami a filmáru attrak-tív jellegéből vezethető le. Az elkészült filmbe fektetett hatalmas pénzüsszegek olyan látványosságot hoznak létre, mint készterméket, melyen érződik a pénz szaga; a pazar és pazarló pompán is ámuldozik a néző. A nagyarányú pénzügyi vállalkozás, amit az emlékeztető „monstre produkció” reklámszöveg hirdetett — a mozijegy megvásárlóját mintegy részvényessé avatja, aki a ha-szonból „természetben” részesül, értsd: „élményekben lesz gazdag”. (Brecht: Aki megvette mozijegyét, a vetítővászon előtt semmittevővé, kizsákmá-nyolóvá válik.)

### *Kikapcsolódás*

A filmnézés szituációja is a kommunikációs csatorna egyik üzenete. A nagypolgárság kiváltságát, a színházba járást demokratizálja a mozi, és nem-csak azáltal, hogy magát filmszínháznak nevezi, hanem a zsöllyék és páholyok filmvászon elé való telepítésével, a kiváltságos helyzet kulisszáival téveszti

meg az olcsó mozijegy tulajdonosát. A fizikai kényelmet kiegészíti a szellemi, lelki kényelem másfél órája. Leveszik válláról az élet terhét, „kikapcsolódhat”, csak hogy mikor a zsöllye bársonyára ereszkedik, nemcsak kényelembe, hanem teljes passzivitásba is süllyed. A vetítés végén felriadó néző személyiségét egy elmorzsolt gyors kritikai megjegyzéssel igyekezik visszanyerni. Ez a kitétel rendszerint nem több, minthogy a film „jó” volt.

Az emberek moziba való becsábításában mindig van valami obszcén vonás. Gondoljunk itt a mozi homlokfalát díszítő gátlástalan piktúrára. A nagyvárosok mozierdejének reklámtábláit fel lehet úgy fogni, mint az átlagpolgár tudatalattijának pszichoanalitikai illusztrációját. A lélek szórakoztató ipari mérnökei a szórakozás-keresőkkel meglehetősen szemérmetlenül éreztetik, hogy ők jobban tudják, mire van szükségük, és azt tapintatlanul, de olcsón találják. Ha valaki enged a csábításnak és „átadja magát az élvezeteknek”, ezt a kissé feminin és feslett gesztust az apparátus kihasználja, és aki átengedte magát, azt át is veszi. Kicsit ügyesebb filmalkotók olyan hiánytalanul, hogy a néző a látott modellek szerint alakítja további életét, ruházódását, mozdulatait és gondolatait. Szerencsére túl gyorsan változik a modell ahhoz, hogy életvitelében azt bárki követni tudná. Így aztán a néző megzavarodik, csalódottan, rossz közérzettel jár továbbra is moziba, ahonnan olyan érzéssel távozik, mint a bukott nő, akinek a bukás szokásává vált. Tehát kikapcsolódás, felfrissülés helyett tovább roncsolódik, rossz lelkiismerete és kiszolgáltatottság-érzése fokozódik.

Az underground filmkészítői felismerték, hogy a játékfilm olyan szórakoztató ipari tömegcikk, ami szórakozásnak is rossz. Ha jó lenne szórakozásnak, nem kellene magát művészetnek feltüntetni. A szórakozás fogalma maga sem annyira egyértelmű és magától értetődő, mint ahogy az a hétköznapi szóhasználatban elterjedt: „Főképp a tőkés termelési módra jellemző, a munka és a pihenés közötti éles ellentét az, amely minden szellemi tevékenységet kettéválaszt a munkát és a pihenést szolgáló tevékenységre, és az utóbbit a munkaerő újratermelésének módszerévé teszi. A pihenésnek nem szabad tartalmaznia semmi olyat, amit a munka tartalmaz. A pihenést a termelés érdekében a nem termelésnek szentelik. Egységes életstílus így természetesen nem alakítható ki.” (Brecht).

A szórakozás fogalmát Walter Benjamin „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” c. tanulmányában más szempontból, dialektikusan tovább árnyalja: „A szórakozó ember is képes a megszokásra. Sőt, mi több: a szórakozásban bizonyos feladatok megoldására való képesség csak azt bizonyítja, hogy megoldásuk szokássá vált. A művészetben nyújtandó szórakozás egyszersmind azt is kontrollálja, mennyiben lettek megoldhatók új feladatok az appercepció számára. Minthogy egyébként az egyes egyedek számára fennáll, az a kísértés, hogy kivonják magukat ezen feladatok megoldása alól, a művészet a legnehezebb és legfontosabb feladatokat ott fogja megragadni, ahol a tömegeket mobilizálni tudja. Ezt teszi jelenleg a filmmel. A szórakoztatás útján történő recepció, amely növekvő nyomatékkal jelentkezik a művészet minden területén, és az érzékelés mélyreható változásainak szimptomája, a filmben leli meg tulajdonképpeni gyakorló szerszámát. A film sokkhatásában segíti elő ezt a recepciós formát. A film nem csupán azzal szorítja vissza a kultikus értéket, hogy a közönséget valamilyen jóváhagyó magatartására ösztönzi, hanem azzal is, hogy a moziban a jóváhagyó magatartás nem tartalmazza a figyelmet. A közönség vizsgáztat ugyan, de szórakozva teszi ezt.”

A fenti idézetből kitűnik, hogy Walter Benjamin elgondolkodott Brechtnek a pihenéssel kapcsolatos megjegyzésein, és az is, hogy a filmmel kapcsolatos annyi negatív jelenség láttán sem vesztette el a hitét az agyonmanipulált, megfélemlített tömegekben. Ezek a tömegek jelen állapotukban is képesek betölteni a saját érdeküknek megfelelő, kontrolláló hivatásukat, egy magasabb, számukra fontosabb szinten; nevezetesen, hogy visszaszorítsák a művészetek kultikus értékét. Ez a kultikus érték a polgári művészetszemléletben a múzeumba, a színházba a koncertre járás rituáléjában fejeződött ki és a l'art pour l'art tiszta esztéticizmusában nyert elméleti megalapozottságot, amit Walter Benjamin a művészetek teológiájának nevez.

A néhány évtizedes tapasztalat a közönséget is arra kényszeríti, hogy meg-megújuló családottsággal vegye észre, hogy kedvenc filmjei, melyeknek annak idején oly maradéktalan rajongója volt, néhány év után elévülnek, nevetségessé válnak, mint egy divatjamúlt cipő. Észre kell vennie azt is, hogy ugyanabban a korban készült más műfajú művészeti alkotások, nemcsak frissen, de erjesztően is hatnak, és megfejthetetlen sugárzásuk semmit sem gyöngült. Hogy a régi filmeknek mégis maradt valami naiv bájuk, az azzal magyarázható, hogy a még nem teljesen kiépült szervezetben több esélye van a véletlennek és a kivételesnek érvényesülnie, mint mikor már minden fogaskerék kifogástalanul illeszkedik. A termelési mód ilyenformán egyértelműen meghatározza azt a minőségi szintet, melyen a termék nem léphet túl.

### *Totális szeparáció*

A zsöllye székeibe lenyomott többség abban az illúzióban ringatózik, hogy az életet, vagy annak tökéletes reprodukcióját tanulmányozhatja, a híradók és dokumentumfilmek ezt az illúziót erősítik, de szigorúban elemezve a mozi-szituációt, kiderült — és ez a mozinak, mint kommunikációs csatornának legfőbb üzenete —, hogy a filmszalag feltalálta a tökéletes szeparációt. „Mindent láthatsz, de sehol sem lehetsz ott!” „Mindent láthatsz, de csak a kamera szemén keresztül! A filmcsillagok, kozmetikai, ruhacsodák látványába belekábult néző alig veszi észre, hogy messzebb van a kitüntetett eseményektől, mint az a szegény, aki a hajdani palota ablakán leselkedett, figyelve a szalon ragyogó életét. Gyenge vigasz, hogy az utóbbi időben véresre verik a főhőst, mint bizonyos primitív népeknél a főnököt, megválasztása ünnepi napján, amint azt Freud *Totem és tabu* c. könyvében írja.

A televízió esetében a házhoz szállított külvilág még jobban elmélyíti a szakadékot az események és azok szemlélői között. Ahogy a szolgáltatott látvány egyre fürgébb és illúziókeltőbb, úgy tolódik el a szolgáltatás tartalma. Végül is a jól informált ember, aki tehetetlenül nézi a vetített világot, úgy érezheti magát, mint az a gúzsba kötött, betömött szájú tús, akit elrablóí végigvonszolnak riasztó tevékenységük legkülönbözőbb helyszínein, ott mindent megmutatnak neki, amit ők akarnak, de a néző sem kiegészíteni, sem korrigálni nem képes információit, még kevésbé beleavatkozni a látott eseményekbe. Ilyenformán a vak és süket kommunikál a néma-bénával. Amiként a mozi-szituációban passzivitása beidegződik, „második természetévé válik”, akképpen nyeri el maga az információ új jelentését, ami kb. így foglalható össze: „Most bemutatjuk neked mindazt, amihez nincs és nem is lehet semmi közöd.” Ezt a jelentést az átlagember sohasem fogja kihallani, — ellenkezőleg, úgy



tudja, mindenről tud és mindenben részt vesz de a néző-szituációban azt mégis öntudatlanul megéli.

Az „expanded cinema” (a kiterjesztett film), ami az underground egyik legújabb leágazása, és ami a többvetítés, többvásznas technikájával a közönség és az alkotók közötti szakadék áthidalását tekinti propagandájának – azáltal, hogy a műalkotást „emberi környezetté”, sőt magává az „életté” változtatja, lényegében semmit sem módosít a vak-süket, ill. a néma-béna kölcsönös kommunikációs meghatározottságán, csak a látványosságot, a ráhatást erősíti fel.

Minőségi átalakulás inkább várható az alkotói indíték és a néző belső magatartásának megváltozásától, amikor a néző inkább hasonlít az átvilágított mellkast figyelő röntgenorvoshoz, mint a fényes ablakhoz szorított orrú kintrekedőhöz. Dziga Vertov montázsai hívták fel a figyelmet először erre a másfajta méltóbb kölcsönös magatartásra. A jelenkori mozikközönség s a vetített hírességek viszonyára egyelőre illik a *Koldusopera* záró songja: „Aki fényben él, az látszik; Aki árnyban él, az nem”.

### *A Koldusopera pere*

Brecht, saját bevallása szerint, *Koldusoperája* megfilmesítésével kapcsolatban „kirakatpert” provokált. Meg akarta teremteni azt a helyzetet, amelyben a kommersz filmiparral szemben aggályait kifejtheti, és az egész apparátust így leleplezheti. Brecht érvrendszere semmit sem avult az idők folyamán, talán csak azon csodálkozhat el némiképp az ember, hogy minden idők egyik legszebb filmjén, az 1931-ben G. W. Pabst által rendezett *Háromgarasos operán* veri el a port, holott sokkal nagyobb sikerű filmprodukciók azt százszor inkább megérdemelnék. Magát a filmet Brecht nem elemzi, egyszerűen siralmas tákolmánynak nevezi. A rendezőt, Pabstot az iparban és a társadalomban elfoglalt helyzete alapján jellemzi. 1931 óta, mikor Brecht a vitairatot írta, a filmművészetben semmi olyasmi nem történt, ami állításait érvénytelenítené.

„A gyakorlatban itt egymásnak ellentmondó tendenciáknak és elképzeléseknek egy rendkívül bonyolult területével van dolgunk. Hogy az illető rendező különösebben unintelligens-e, az már azért is figyelmen kívül hagyható, mert az ipar mit sem törődik a rendezők intelligenciájával. A mi számunkra sokkal érdekesebb az, hogy még a filmkritika is az iparral egyvetértésben egyszerűen ignorálta a cselekménybonyolítás bárgyúságát és az egész film alacsony szellemi nivóját, és elismerte Pabst »művésznek« azt a butaságra való jogát, amelyet lírikusoknak, festőknek, zenészeknek stb. mindig elnéznek, és amelyet tulajdonképpen szférájába helyezik, bizonyos értelmi fogyatékosságokat itt ártatlanságnak könyvelnek el. Mindamellet ez a butaság inkább kísérőjelensége, mintsem hajtóereje ennek a termelésnek. Az afölötti csodálkozást, hogy valaki beszél, amikor nincs semmi mondanivalója, felváltja a megértés, amikor kiderül, hogy a beszédét megfizetik.” Ezt csak egy Adorno-idézettel kell kiegészíteni: „Ha valaki már nem tud igazán beszélni, bizonyos, hogy többé odafigyelni sem tud.”

Bertold Brecht kevés figyelmet fordít arra, hogy álláspontját esztétikai analízissel támassza alá. Annál inkább foglalkozik a filmkészítés társadalmi körülményeivel és a film árujellegének ostromozásával, és szinte kifogyhatatlan érvrendszerével megalapozta az underground filmmozgalom elméletét. Hogy mégiscsak közel harminc év múlva jelent meg az a filmmozgalom, amit Brecht

érveléséből már adódott volna, azzal magyarázható, hogy a szükséges felszerelés az arra hivatottak számára elérhetetlenül drága volt. A késéshez hozzájárult, hogy a fogyasztói társadalom negatívumai és az azt ért bírálatok, Adorno, Marcuse és követőik munkássága folytán csak a hatvanas évek elején bontakozott ki; az olyan jellegzetesen jóléti jelenség, mint a játékfilm, magán viseli az őt létrehozó társadalom összes stigmáját. Ennél feltűnőbb, hogy Brecht megfellebbezhetetlen érvei nem váltak közkinccsé a legrangosabb filmesztéták sem éltek vele, a marxista filmesztétika is tétován kerüli, hogy teljes mélységében kövesse vagy figyelembe vegye. A filmkritika nem tehetett mást, mint az elkészült filmeket elemezte, rangsorolta, és a „slágerlista” élén levőket mint optimumokat fogadta el. Brecht éles elméjű és könyörtelen analízise azonban nem hagy kétségeket: „Nem szándékszunk e helyütt az igazi és a hamis művészet között fennálló jól ismert finom különbséget ecsetelni annak bizonyítására, hogy a film (hogy eladható lehessen, a művészetnek előbb megvásárolhatónak kell lennie) ösztönösen a hamis művészet után nyúlt . . . »művészetként« az ilyesmi, mint regény, dráma, útleírás kritika már utat tört magának, tehát elhelyezhető. A filmszerű forma nagyobb terjesztési lehetőségeket nyitott (a gigantikus tőkeforgalom mellett), s a régi vonzóerőhöz az új technikai vonzóerő járult. Csak így képes a mindenkori rendező a kereskedelmi osztály támogató nyomásával az új berendezésekkel szemben érvényre juttatni »művészetét«: amit érvényre juttat, az az, amit maga is meg tud csinálni abból, amit mint tucat-néző művészetnek tart. Hogy a művészet mi is, az bizvást nem tudja. Valószínűleg azt hiszi: általános érzelmeket kelteni, benyomásokat összeállítani vagy valami ilyesmi. A művészet terén egy osztriga értelmével dolgozik, s nem jobban a technika területén sem. A berendezésekből semmit sem tud felfogni: „művészetével” erőszakot követ el rajtuk. Hogy az új berendezésekkel megragadja a valóságot, ahhoz művésznek kellene lenni; egyszerűbb tehát, ha »művészetet« állít elő velük, a jól ismert, kipróbált művészetet, az árut.”

### *A megfilmesítés*

Feltűnő, hogy más művészi kiválóságok műveinek „megfilmesítése” nem ütközött olyan határozott ellenállásba, mint az a *Koldusopera* esetében Brecht részéről történt. A megfilmesítési szándékot a szerzők általában művészetük elismeréseként, nem minden önelégültség nélkül fogadták, és úgy gondolták, hogy művük ezúton jut majd el a széles néptömegekhez. Azt a torzítást, amit a filmipar természete a megfilmesített művön végrehajtott, valamely műfaji szükségszerűségnek fogták fel, és hiányérzetükön igyekeztek magukat túltenni. Ebben kétségtelenül segítségükre volt az írói munkánál szokatlanul magas honorárium is. Olyan nagyság, mint T. S. Eliot *Gyilkosság a katedrálisban* c. drámájának megfilmesítése alkalmával hagyta magát a szakember szerepében tetszelgő rendezőtől megtévesztetni. „Miután a film másképpen viszonyul a valósághoz, mint a színpad, cselekményt is másfajta kíván. Egy bonyodalmas cselekmény, amely a színpadon érthető, esetleg tökéletesen zűrzavarosnak tűnik a vásznon. A közönségnek nincs ideje arra, hogy visszafelé keresgéljen gondolataiban, hogy kapcsolatot találjon a korábbi célzások és a felbukkanó utalások között. S mivel a néző lelkiállapota is passzívabb, mint egy színpadi mű megtekintése közben, több magyarázatra van szüksége. Amikor Mr. Hoellering megvilágította előttem, hogy a *Gyilkosság a katedrálisban* nyitó szituációja valamilyen bevezetés nélkül filmen nem érthető, először azt hittem, arra

gondol, hogy a film sokkal nagyobb, s ezért szükségképpen kevésbé jól tájékozott, az angol történelemben kevésbé otthonos közönség számára készül, mint a színpadi mű. Nagyon hamar ráébredtem arra, hogy nem ilyen vagy olyan fajta közönség közötti különbségről van szó, hanem két különböző drámai formáról. Az új, az események háttérét megvilágító jeleneteket semmilyen közönség sem nélkülözheti, azok sem, akik a drámát már ismerik. Remélem, persze, hogy nem lesz olyan meggondolatlan színpadi rendező, aki a jelenetekkel kiegészítve kívánná játszani e drámát. A filmben helyük volt, a drámát viszont eltorzítanák.”

Brecht és Antonin Artaud kompetensnek érezhette magát a rendezői munkában (Artaud több filmben is szerepelt, mint színész), így hatástalanok maradtak rájuk a szakzsargon köntőrfalazásai, és világosan látták a filmi médiumban rejlő speciális lehetőségeket. Míg Brecht a filmkészítés társadalmi helyzetét elemezte, és ebből vezette le, majd a *Koldusopera* provocált perével felfedte a kommersz filmkészítés szükségszerű művészi silányságának okait, addig Antonin Artaud, aki kevésbé volt politikai beállítottságú, a meg nem valósult művészi lehetőségeket kérte számon a filmipartól fentebb idézett tanulmányában. Ezeket a lehetőségeket Brecht is világosan érzékelte, és a következőképpen fogalmazta meg: „Meghagyva a status quót a filmberendezések használatában, a *Koldusoperát* filmmé lehetett volna változtatni, ha annak szociális tendenciáját tették volna az átdolgozás alapjává. Meg kellett volna találni a módját, hogy a polgári ideológia elleni merényletet a filmben is megrendezzék. A bonyodalmat, a környezetet, az alakokat teljesen szabadon lehetett volna kezelni. A műnek ezt a szétrombolását, amelynél a szempont a mű társadalmi funkciójának megőrzése az új berendezések adta kereteken belül, a filmvállalat visszautasította. Ennek ellenére természetesen mégis sor kerül a mű szétrombolására, mégpedig üzleti szempontok szerint.” Nem tudjuk, milyen lehetett a Brecht által javasolt forgatókönyv, de a következő idézetből világosan megmutatkozik egy olyan anyagszerű elképzelés, melyet, aztán később az underground mozgalomban igyekeztek kiaknázni.

„A közönséges rendező igyekszik természetűen dolgozni, azt értve a természetet, amit a színpadon látott, vagyis igyekszik egy műremeknek a megtévesztésig hasonlító utánzatát adni, berendezéseinek minden hiányosságát eltakarni, hiányosságnak tekintve mindazt, ami a berendezést gátolja abban, hogy természetű képmást adjon. Azt az ügyességet, amellyel az ilyen fogyasztókos berendezésekkel egy igazi kulisszavarázs természetű utánzatát adja, szaktudása bizonyítékának tartja. S a jóember, akinek művészetéért ráadásul elkeseredett küzdelmet kell folytatnia az eladási osztály olyan embereivel, akik az üzletben járattanok és még gáncsolják is sőt, nem enged a berendezésekhez olyanokat, akik ezzel az ügyességgel esetleg nem rendelkeznek. S bármilyen közel áll is az üzlethez, mérföldek választják el minden olyan sejtéstől, hogy éppen berendezéseinek fogyatékosai lehetnek hasznára, mert hozzájárulhatnak a film funkciójának megváltozásához.” (kiemelés tőlem: E. M.)

Természetesen semmi sem áll távolabb az álmogyarak tulajdonosaitól és alkalmazottjaitól, minthogy a film funkcióját megváltoztassák, hiszen az egzisztenciájukba kerülne. Ezt csak kívülállók, outsiders végezheték el, és csak akkor, mikor a technikai berendezések birtokába jutottak. Hogy ezek a berendezések sokkal tökéletlenebbek, mint az, ami a filmipar rendelkezésére áll, abból művészi haszon származik. Egy berendezés, illetve egy médium technikai hibái rejtetten, annak speciális kifejezésbeli lehetőségeit tartalmazzák.

Az underground alkotói elkövezték azt a merényletet a polgári film ellen, amelyre Brecht gondolt, pontosan azzal a módszerrel, melyet javasolt, tehát a berendezések adta hibalehetőségek tudatos kiaknázásával. A bárhol elvágható filmszalag kínálja a lehetőséget a kronologikus sorrend összezavarására, egy filozofikus-értelmező, vagy lírai-érzelmi ritmus kialakítására. Ennek ellenére — újra csak Eisensteint és társait kivéve — a játékfilm mindig is aggályosan követte a narratív logikát, a legkisebb erőfeszítés irányába terelve közönségét, annak értelmi színvonalát, fogékonyságát mélyen alábecsülte, elkényeztette, züllesztette. A közönség züllesztése azonban még kereskedelmi szempontból is rablógazdálkodás, mert előbb-utóbb eléri a csömörszintet, ami a legutóbbi nyugati pornóhullám kassza-kudarcában világosan megmutatkozott. A pornóból vezetett egy lépcsőfok még lejjebb: a katasztrófa filmek szado-mazochizmusáig. Ha hihetünk Pasolini utolsó filmjében, a *Sodomá*-ban bemutatott pokoli szériának, ez az utolsó stáció.

Az igazság az, hogy az úgynevezett pornó-elemek felhasználásában is az underground járt az élen (Andy Warhol), mint sok másban, amit a kommersz film eltanult és saját céljaira felhasznált. Az underground filmek közül is sokat betiltottak, de mint Sheldon Renan megjegyzi, egyetlenegy sem akad, amit megvágtak volna. Mindezek ellenére azt állítja: bár az undergroundban több a meztelenség, a sex kevesebb, mint a forgalmazott filmekben. Mindenképpen másképpen kell elkészíteni azt a kommersz filmet, amelyet egyszeri használatra szántak, akár egy papírsebkendőt, mint az olyan autonóm művészi igényű alkotást, ami osztozni kíván a tradicionális műfajok örökérvényűségében. Joggal jelentheti ki Stam Brakhage: „Az én filmjeimet egyszer megnézni olyan, mint Ezra Pound egyik *Cantóját* villanyújságon végigolvasni.”

Stan Brakhage nemcsak az egyik legeredményesebb alkotó az underground mozgalomban, hanem annak legtöbbet idézett teoretikusa is. Általában ezekre a fialalemberekre jellemző, hogy filmgyári apparátus hiányában mindent maguk csinálnak, meg a teóriájukat is. Így kénytelenek kivételesen képzetek lenni, nemcsak technikailag, de kulturálisan is. (Hol mondható el ez a hivatásos filmrendezők többségéről?)

A film audiovizuális komplexitása megkívánja, hogy az alkotó tisztában legyen a zene és művészettörténet összes tapasztalataival. Stan Brakhage a következőképpen jellemzi a kommersz és underground film szembenállását: „A kamera szemét idáig úgy használtuk, hogy XIX. századi nyugati perspektivikus kompozíciót érzünk el vele; hogy a megvilágítás, a képeknek keretbe való behatárolása a kamera és vetítő hagyományos sebességével együtt, minden mozgás az eszményi lassú, bécsi valcer érzetét keltse. Még a háromlábú állvány, melynek nyakán a kamera helyezkedik el, az is a szilfidek mozgását követi (amely ideális a melankolikus románc számára). Ez virtuálisan a vízszintes és függőleges mozgásokra korlátozódik. Átlós mozgás már nagyobb erőfeszítést igényelne. A színes filmet eleve úgy kell gyártani, hogy a lencsét szűrőkkel kell ellátni, a fénymérőt egyensúlyba kell hozni, hogy azt a bizonyos levelezőlap-hatást (szalonpiktúra) ériék el, melyet az olyannyira kék egek és napbarnított bőrök példáznak.

Ha ráköpünk a lencsére és a fókusz figyelmét elhomályosítjuk, a korai impresszionizmusra emlékeztető hatást érthetünk el. A kamera-primadonna mozgásának úgy kölcsönözhetünk némi súlyt, hogy a motort időnként felgyor-

sítjuk. A mozgást összeújíthatjuk, ha olykor a felvétel során lelassítjuk a motort, hogy az a jelenkori ember szemének felfogóképességét direkter módon inspirálja. Kézben tarthatjuk a kamerát és ezáltal a tér új tartományait fedezhetjük fel. Alul- vagy túllexponálhatunk, alkalmazhatjuk a természet szűrőit, a ködöt, a hajnali párát, a kiegyensúlyozatlan fényviszonyokat, neurotikus színhatású neonvilágítást, üvegcserepeket színszűrőként, vagy igazi színszűrőket rendeltetésüktől eltérő módon, vagy dolgozhatunk napfényfilmmel éjszaka és vice versa. Végül is önmagunk válhatunk vice versa-lénnyé, legfőbb trükk-mesterré, egy cilindernyi nyúllal, melyeket a legkülönbözőbb, őrült módon keresztezünk egymással.”

### *Mozi-szégyen*

A jelenlegi helyzet azonban nem ilyen romantikusan poláris, mint az a hatvanas évek filmmozgalmából és a fenti idézetből kiderül. Ezeket a gondolatokat a „remény intelligenciája” (Ernst Bloch) formálta, amely remény a hatvanas évek végén a diákorradalmakban lobbant fel, s azóta vagy észrevehetetlenül pislákol, vagy végképp kihuny. Az underground filmkészítők, vagy — mint Andy Warhol esetében történt —, a filmforgalmazás szokásos csatornáiba kerültek, vagy tehetősebb galériák oldalterméiben mint mozgó-képzőművészet találtak nyilvánosságra és a kisszámú gyűjtőnél szerény piacra. Az underground és a filmipar tanult egymástól: az utóbbi az előbbitől effektusokat, az előbbi az utóbbtól forgalmazási szempontokat, így a szakadék tetemesen csökkent. Az egész filmezés valamiképpen ifjúsági műfajjá változott, mint a történelmi regények, vagy a korcsolyázás. A statisztikák szerint a 20–25 év alattiak döntő többsége mutatkozik a mozilátogatók arányszámában.

Az, hogy a legszegényebb, s emiatt a legnyugtalanabb réteg adja a mozilátogatók zömét, további negatív visszacsatolással, pszichikailag lehetetlenné teszi a beérkezett urak és hölgyek megjelenését a mozi nézőterén, és így kialakult egyfajta mozi-szégyen. Furcsa lenne, ha az első sorokból hátraköszönne a liftboy önagysága társaságában szorongó igazgatójának (a hátsó ülések sem szélesebbek). Kínos és feszélyező, ha ugyanazokat a malacságokat bámulja, ugyanabban a sötétben, a főnök és a beosztott. Az ilyen helyzeteket ajánlatos elkerülni, ezért marad otthon tévéjénél az, aki ad a tekintélyére. A fiataloknak viszont életformája a mozi ahová a televízió nézés familiaritása elől menekülnek. A beérkezett számára, aki egész napját — a munkahelyén, autójában, családi és baráti körében, valamint az ágyban — státusz-élvezetben tölti, alkalmatlan és lealacsonyító helyé vált a mozi nézőtere. Hol vannak már a színházi esték szervezett parádéi, hosszú estélyikkel és hosszú szüneteikkel, és főleg hol van a kakasülő hermetikusan elkülönített, leghátrább szorított népsége? A mozi-ban. A sors ironiája folytán, minden technikai újítástól — mint egy megfordított színházban — egyre hátrább szorultak a tehetősebbek: a premier plantól, a hangosfilmtől, a sinkrontól, a szélesvászonról stb. A színházi építészetet majmoló mozi kakasülőjére szorultak inkább otthonmaradnak, vagy ha „élő vetítést” akarnak látni, a galériák oldalterméiben töprengve szemlélhetik az underground nehezen felfogható filmkockáit. Ha valami kíváncsiság mégis a moziba hajtja őket, inkább lekésik a híradót, és sötétben botorkálnak a helyükre.

Azáltal, hogy a legkiszolgáltatottabb és legnyugtalanabb rétegek lepték el a mozi nézőterét, egy új feladata támadt a filmnek: ezeknek a tömegeknek a féken tartása. Kétségtelen a bódítás eddig is a repressziót szolgálta, de újabban, mintha ez a bódítás már kevés lenne. Megjelent a társadalom-kritikus film „nívós” szériája. Ezek látszólag csatlakozva a tiltakozó mozgalmakhoz, gyakran a technikai vívmányok, a tömegkommunikációs eszközök társadalmi szerepét veszik célba; vetített képeken mutatják be, hogyan állíthatóak az ellenőrzés szolgálatába a felvett képek és hangok. A Coppola által készített *Magánbeszélgetés* c. film pl. minden, — a szórakoztató ipartól megszokott hamisítást — kerülni látszik. Őszinte és leplezetlen hangvétele lefegyverző. Itt rögtön arra kell gondolni, hogy van olyan helyzet, amikor az őszinteség és fesztelenség fenyegető színezetet nyerhet: amikor a nyomozók megmutatják a hajtókájuk alatti jelvényt, „kiteregetik kártyáikat” a gyanúsított előtt. A *Magánbeszélgetés* elején még úgy látszik, minden a leleplezett tények ellen irányul, csak akkor kezd az alkotók szándéka kétségessé válni, mikor elkezdődnek az alig észrevehető — Karl Kraus kifejezésével élve — „hangsúlycsalások”. Az alkotók óvakodnak attól, hogy a film elején kivívott szimpátiát teljesen elhasználják; az együttérzést fokozatosan együttféléssé transzformálják. A bemutatott tények vérlázítóbbak annál, minthogy elbírják a levelezőlap-színeket és a szokásos krimi-homályt. Vér itt a főhős képzeletében folyik a többivel teljesen egyenértékű színes képeken, s így a szörnyülködni vágyó néző is megkapja amit várt, — de úgy, hogy mégsem azon szörnyülködik, amin kellene. A hatásvadászat így végzi elterelő, tompító munkáját. Irtózatos dolog az emberi vér, különösen ha WC-kagylóból tör elő, de borzadás közben nehéz észbentartani, hogy itt eredetileg nem erről volt szó. A felvetett borzalom az volt, hogy a technikai vívmányok sorozatosan az ember ellen fordulnak és kiszolgáltatottságát növelik. Erre azért kell olyan nagy hangsúlyt fektetni, mert a mozgókép is éppen ilyen találmány, amely a végrehajtó, az ellenőrző hatalom munkáját megkönnyíti, és amint látható a legrafináltabb manipulációk szolgálatába állítható. A megzavarodott néző, aki nem tudja mitől rémül dözzön, könnyen azonosul a megzavarodott főhőssel, aki viszont gyengécske tiltakozásáért csúfosan megfizet. A vérlátomások szerepe lassan érthetővé válik. A baleseti-reklámfilmek ismert fordulata ez: a roncsok és az áldozat földi maradványainak bemutatása után egy fehér tenyér jelenik meg a képmezőben „Ne tegye !”, jelen esetben ne tiltakozzon, hiszen ha a lehallgató szakma elsőrendű szakembere tehetetlen, mit tehet egy tájékozatlan átlagpolgár. A filmben tudomására hozzák, hogy miképpen működik az ideálisan szervezett terror, és a néző jól teszi, ha ezt erősen emlékezetébe vési. A kispolgárság amúgy is hajlamos a képzelgésre és az üldözési mániára; saját tehetetlenségét és elesettségét szívesen menti fel átláthatatlan maffiák feltételezett, és mindenütt való jelenlétével. A film bejelenti: a képzelgés, íme valóra vált, az ellenőrzés hiánytalanul fel van szerelve, tökéletesen le van láncolva, semmit sem kell tenned, annál kevésbé, mivel nem is lehet. A film ezt csaknem simogató tapintattal adja a nézők érzésére: „tudjuk hogy tudja, ne tegyen semmit, figyeljük”. A telefonközleményt a film felülmúlhatatlan cinizmussal, egy bújtatott, ki nem mondott lágy tanáccsal toldja meg: „legyen művész, pl. szaxofonozzon”. A mi művészkéink a legártatlanabb hóborzók a földtekén, nevetségesnek ugyan nevetségesek, de ki nem szeret más kárán nevetni? Így vonja a hatalmi apparátus saját oldalára a megfélemlített



nézősereget, a nevetségessé vált tiltakozás rovására. Adornónak van néhány szava a szaxofon hermafrodita jellegéről, a fémhangszerről, ami a fafuvók hangján szólal meg, és így futotta be a könnyűműfajokban jól ismert karrierjét. A lehallgató-készülék, melyet a főhős a film végén oly kitartóan keres, ezek szerint talán éppen a szaxofonban rejtőzik, és erre a romantikus szakember egyáltalán nem gondol. Ennek a megoldásnak képletes jelentése van. Szinte már tradíció, hogy a tiltakozó avantgarde első dolga, hogy a hangszereknek esik neki. A neoavantgarde nyitógesztusának tekinthető, hogy John Cape 1952-ben szétfűrészelt egy zongorát. A hangszerrel kezdték, miután úgy érezték, hogy az az elviselhetetlenül feszélyező valami, amit lehallgató készüléknek is lehet nevezni, éppen a zongorában bújkik meg. A zongora, ebben az esetben a művészi tevékenység szimbólumává válik. Az ember sok évezredes elnyomatásában a társadalmi felszín alatt a szerelemben és a művészetben őrizte szabadságának emlékét, e két területen végezhetett szabad mozdulatokat az elgémberedett szabadságvágy. Ezeket a területeket kímélte meg legtovább az általános intézményesítés, egészen addig, míg az opera-, múzeum- és koncertlátogatás polgári rituáléjává nem vált, ami a zongorát a polgári szellemiség és műveltség szimbólumává nem avatta. A 60-as évek mozgalmainak emblémájával, a gitárral sem történt más: a lázadó ifjúság hiába szorítja olyan kétségbeesetten gitárja nyakát és hiába erősíti akár 10 000 herzre vélt szabadságának szívhangjait, csak a lehallgató készüléken muzsikálhat.

A hetvenes években már az elművésziesedő underground filmmozgalmak is az árulkodó hangszer szerepét töltik be. Amikor Brakhage saját kamerájának lencséjét mintegy szemén köpi, nemcsak impresszionista effektusokra pályázik. Érződik ebben a gesztusban a fegyverletétel és az önvád is. A műkereskedelem által az esztéticizmusba dédelgetett undergroundnak nemcsak a felleveölencséje, de a tisztánlátása is elhomályosult. A *Stúdio c.* amerikai művészeti lapban az underground filmnek szentelt szám bevezető tanulmánya Peter Waller: *The Two Avant—Gardes* már nyugodtan nevezheti az avantgarde filmkészítés két egyenértékű ágának az ún. „szerzői filmeket” és a képzőművészek által kezdeményezett eredeti underground mozgalom termékeit. A kezdetben éles szembenállás egymáshoz szelődött, illetve vadult, ugyanakkor a film valódi hivatása és a filmipar között a szakadék a fenyegető film megjelenésével a végletekig elmélyült. Ha a *Magánbeszélgetés* típusú filmekkel szemben túlzott rosszhiszeműségnek tűnhet is egy olyan fajta gyanúsítás, hogy egyenesen a CIA megbízásából készültek, mégis újra megfontolandóak az alábbi szempontok. Mit tehet egy hatalom, amelynek felszereltsége és készültsége elég magasfokú ahhoz, hogy preventív eszközökkel képes megakadályozni minden olyan kilengést, ami létét veszélyeztetné. Az ilyen hatalom is fenn akarja tartani a látszatot, hogy a dolgok maguktól mennek simán, és ezért a lehető legkevesebb alkalommal kíván tettelesen beavatkozni. A megelőzés legjobb módja a megfélemlítés. Például úgy, hogy feltárja ellenőrző apparátusának magas technikai és szervezeti színvonalát. Ez azonban direkt módon lehetetlen, hiszen az emberek nagy többségéből elviselhetetlen szorongást és tiltakozást váltana ki. A régi módszer: a tudatosan terjesztett szóbeszéd ebben az esetben már nem eléggé bénítóan demonstratív. Legjobb valahogy játékosan a tömegek tudására hozni, pl. éppen egy játékfilm segítségével, mely semmi gyanút nem kelt, mivel úgy komponálható, mintha a bemutatott jelenség ellen lépne fel. Tiltakozó élet persze majd annyira kell tompítani és összekuszálni, hogy lázongást ne okozzon, csak tisztán a félelem csapódjon ki belőle; egy ilyen játékfilm

az elképzelhető legjobb szolgálatot tenné a hatalomnak. Lehet, hogy pusztá véletlen, de a *Magánbeszélgetés* vagy az *Anderson magnószalagok* és még sok társuk, pontosan ilyenek. Federico García Lorca az 1930-ban írt *Buster Keaton sétálni megy* c. rövid forgatókönyv-vázlatát ezzel a mondattal fejezi be: „Philadelphia láthatára fölött ott ragyog a rendőrség fénylő csillaga.”

### *A kísérleti vagy kognitív film*

Hogy a film narkotizáló hatása már nem bizonyult elegendőnek, és hogy a filmkészítők árnyaltabb módszerekre kényszerültek, az azoknak a megmozdulásoknak köszönhető, melyekből többek között az underground filmmozgalom is kinőtt. Alighanem mértékben nőtt a hatalmi szervek felkészültsége, olyan mértékben nőtt a veszélyeztettsége is. A fenyegető film a feszültebb egyensúlyi állapot jelének tekinthető.

Hogy ebből az összekuszálódott helyzetből merrefelé vezet kiút, hogy a „legfontosabb művészet” hol találhat rá saját valódi feladatára, azt Walter Benjamin a már idézett tanulmányában egy mondat erejéig szintén felvillantja: „A film egyik forradalmi funkciója az lesz, hogy azonosként teszi felismerhetővé a fényképezésnek korábban túlnyomórészt szétválasztott művészi és tudományos értékesítését.”

A kísérleti film szóhasználatában az a sanda szándék fejeződik ki, hogy a még nem ismert, a vállalkozó kedvűt mint valami ismert sorolja be. Tudniillik, ha a kísérleti film azt jelenti, hogy még nem bevált eszközökkel él, akkor bevált úgy, mint nem vált be eszközöket használó kísérleti film; a nevét elnyerte ezekután csak a név által kijelölt keretek között próbálkozhat. A háttérben a kísérleti nyelv szóhasználat is felrémlik, és azonkívül, hogy ez azonnal tudományos képzeteket kelt, azt is implikálja: ami a kísérlet tárgya, az egyben áldozata is. Aki kísérleti filmet készít, az olyan filmdögöt hoz létre, ami nem bírta ki a belévitt, a megszokottól eltérő anyagot vagy bánásmódot. A kísérleti filmnek így elvetélt kuriózum jellege van, amit inkább mutogatni, mint bemutatni szokás, ha valahogy mégis túlélte a tortúrát. Valóban: ha végigtekintünk az ún. kísérleti filmek több mint hatvanéves repertoárján, szegényes, kuriózum jellegű termést vehetünk számba. Nem mintha nem készült volna belőlük sok; de a legtöbbjük eredménytelen tengerimalacként, kulturális emésztőgödrökben enyészett el. Azt a néhányat is, ami fennmaradt, készítőjüknek egyéb területeken kivívott tekintélye konzerválva.

Érthetetlen, hogy az amatőr filmmozgalomból nem vezetett egyenes út a kísérleti filmhez. Nem ismertek a Gauguin-, Rousseau-, Utrillo- vagy Csontvári-jellegű és jelentőségű amatőrök munkái. Az a szellemi, társadalmi csatorna-rendszer, amelyben az alkotóerő kanyarog szinte áthághatatlan akadály elé állítja az alkotók gondolkodásmódját is, és kevés esélye marad a művésznak megragadni azt, ami a valóság logikája szerint már nyilvánvaló. 1927-ben Abel Gance még így kiáltott fel: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven filmezni fognak!” Ez a jóslat nem következett be. Ellenben bekövetkezett valami más, aminek jelentősége semmivel sem kisebb. „Mindig is az volt a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy olyan keresletet hozzon létre, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az óra. Minden művészi forma történetének vannak kritikus időszakai, amikor ez a forma olyan effektusokra törekszik, amelyek kényszer nélkül, csakis egy megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában jöhetnek könnyedén létre. A művészet sajátos, méghozzá az

úgynevezett hanyatló korszakban létrejövő extravaganciái és nyereségei valójában a művészet leggazdagabb történeti erőcentrumából fakadnak. Utoljára a dadaizmus duzzadt ilyen barbarizmusoktól. Ösztönző ereje csak most válik felismerhetővé: a dadaizmus a közönség által ma a filmben keresett effektusokat a festészet (illetve az irodalom) eszközeivel kísérelte meg előidézni.” (W. Benjamin)

A valóság önvizsgálatának — ami az emberi tudatban mehet csak végbe — nélkülözhetetlen — nem eszköze — *fázisa* a film. Elsősorban a banálisnak tetsző filmtrükkökről van szó. A terekkel és időkkel való felelőtlen játék a film számára magától kínálkozó lehetőség, de éppen frivol könnyűsége folytán sorolja a fekete mágia alantas auráját. Ez a megkísértettség a film legutolsó korszakában meg is mutatkozott; akadálytalanul gravitált a rituális pornó felé, mintegy összeolvadva saját fogantatásával és végzetével. Az illetéktelenség mehökkentő aránytalansága a nem teljesen elfásult bábészködés számára még mindig felkavaró. A trambulínra visszaröppenő műugró, a különböző lassítások és gyorsítások, és maga a vágás stb., mind kikezdi a kérlelhetetlen időfolyam evidenciáját, és olyan idő- és térmodelleket vet fel, ami a vásári ördögösök kultiváltak; az emelkedett gondolkodás, mint perverz felesleget, az ilyesmit mindig is elutasította. Azonban e század tudományos, szellemi forradalmi alig képzelhetőek el ezek nélkül a látható abszurdumok nélkül, s talán nem túlzás azt állítani, hogy nélkülük elgondolhatatlanok lettek volna. A zsugorodó idő, megfordított okozati viszonyok nem kínálkoztak volna eshetőségként a tudományos töprengés számára. Talán az sem pusztán véletlen, hogy ezek a szemléleti lehetőségek körülbelül egyidőben jelentek meg az elméleti gondolkodásban (relativitás-elmélet) és látványként a moziban.

A tapasztalat azt mutatja, hogy amit a film tud, azt a valóság is tudja; másképpen: a film nem tudhat olyant, ami a valóságban nem létezik, így a film megismerő funkciója erősebb lesz, mint a művészi, a szó hagyományos értelmében, illetve minden azon múlik, mit fogunk a jövőben művészinek nevezni.

Az underground magatartást, s így az underground filmet is meg kell különböztetni a kísérleti filmtől. (Még ha sok tekintetben átfedések is vannak közöttük.) Az undergroundot egy opozíció hívta életre, az egyéb művészetek kötelező színvonala iránti igény és a kommersz filmipar elsilányosodása. Az underground még a filmi kifejezőeszközök erejét kutatja és használta fel. A kísérleti vagy kognitív film önmagát kutatja, mint a valóság egy olyan reprodukcióját, amely átrendezhető, elfogulatlanul permutálható és következőképpen, a valóság analízise is elvégezhető rajta. Tehát nem valami ismertet vagy átértett akar kifejezni, hanem mint ismeretlen jelenségsorozat létrehozóját vizsgálja önmagát. Szemiológiailag kifejezve olyan jelet hoz létre, melynek nincs jelöltje, legalábbis egyelőre nincs. Ezt a jelenséget, ebben a terminológiában, jelentés-generálásnak is nevezhetjük.

A kognitív film korai példája Léger: *Mechanikus balettje*, míg az underground kifejező film öse a Bunuel—Daly: *Andalúziai kutya*. W. Benjamin megfogalmazásában. „A festészettel szemben a szituáció összehasonlíthatatlanul pontosabb megjelölése az, ami a filmben ábrázolt teljesítmény fokozottabb analízálhatóságát eredményezi. Ennek a körülménynek az a legjelentősebb következménye, hogy előmozdítja művészet és tudomány kölcsönös egymásba hatolását.”

A mozgókép jövőjéről az underground teoretikusai is elmélkednek, és ahogy csökken az ellenállás töltése, úgy bontakoznak ki az új lehetőség körvo-

nalai: „Elgondolható, hogy a film számára mi az igazi »valóság«, s vajon van-e gyökeres különbség »tény« és »fikció« között. A filozófusok és esztéták régi meggyőződése, hogy a »fikció« a valóságot mindig egy többé-kevésbé jelképes, rendszerint sűrített formában közelíti meg, vagyis a »hűség« nem egyszerűen valami megállapítható, ellenőrizhető dolog, mert a merő »fikció« birodalmában is érvényesül. Sokak szerint ez az alapvető dichotómia tudomány és művészet között: a »szó szerinti« hűség a tudományra tartozik, a jelképes vagy formális hűség pedig a művészetre. Aki viszont manapság komolyan foglalkozik a filmmel, az olyan vélemény felé közelít, hogy a kétféle gondolkodásmód (vagyis kétféle életszemlélet) dichotómiája nem felel meg a valóság természetének. (Parker Tyler: *Underground Film*. 1974. Pelican Books)

A legutóbbi időben kialakult a művészeknek az a típusa, amely figyelemmel kíséri az újabb és újabb technikai berendezéseket. Jó példát szolgáltatnak erre a világon mindenfelé egymást követő elektro-video fesztiválok. Ezek a művészek nem akarnak újra abba a hibába esni, hogy miután kitombolták magukat a különböző gombok nyomogatásával, átadják az új apparátust a szórakoztató ipar tömeggyártmányainak. Az ilyen agytalan, előítélet nélküli szerkezetek olyasmire taníthatják meg, a különben előítéletektől és beidegzésektől korlátozott elméket, amire maguktól nem képesek gondolni. Ezek a berendezések így a szellem viszonylagos autonómiájának segítőjévé válnak, mely szellemi autonómia az emberi szabadság fészke, s az ellentétek azonosságán minduntalan felülemelkedni képes haladás legfőbb bázisa.





**VIOLENCE IS ALWAYS RIGHT IF YOU'RE THE WINNER!**

9. Robert Williams: Bludgeon Comics, (1970) — Némi tünődésre ad alkalmat, hogy m is látható tulajdonképpen a „Bunkósbót-comics” jelenetén. Felirat: „Szóval ne feledd AZ ERŐSZAK MINDIG JOGOS, HA TE VAGY A GYŐZTES!”





10. S. Clay Wilson: Ruby The Dyke Meets Weedman. Részlet. (1970) — Wilson képregényeiben mindig amazonok és motorbiciklis gangek vívnak szörnyűséges, apokaliptikus csatákat egymással.



M A K I B A K A !



**DARE** TO STRUGGLE,  
TO WIN!

11. A Fülöp-szigeti antiimperialista plakát. A Left Curve c. lapból (1975)



12. Emory Douglass felhívása a Back Panther Party lapjában (1870.) Felirat: „A MI NÉPHADSEREĞÜNKNEK TŰZÖN-VÍZEN ÁT A PÁRTÉRT ÉS A NÉPÉRT FOLYÓ HARC FÁRADHATATLAN SZELLEMÉVEL FELVÉRTEZETT FORRADALMI ERŐVÉ KELL KIÉPÜLNIE, ACÉLOS EREJŰ HADSEREGGÉ, MELYEK MINDEN TAGJA SZÁZ ELLENFELLEL ÉR FEL...”

## A szubkultúra elmélete

### A „szubkultúra” fogalmához

Egy fennálló állapot alapjaiban való megváltoztatásához új eszmék új magatartásmódok, új szükségletek kellene. Másrészt viszont minden új abból keletkezik, ami már megvolt; nem lehet tabula rasát csinálni, a nulladik napnál kezdeni. Ezek olesó bölcsességek. Ha az emberiség helyzetét meg kell változtatni, kő kövön nem maradhat: az új élet falaihoz megint csak szükség van a régi kövekre.

Mivel az ötvenes évek vége felé a hippik és a beatnikék, a hobók és a provók, az egyetemisták — immár csaknem az egész világon — és az iskolások, a békeharcosok, protesténekesek és az underground folyóiratok munkatársai, de a négerék, a portoricóiak, a chicanók, 1968 óta a munkásosztály és a műszaki értelmiség egyes részei is, röviden sokféle kisebbség — amelyekből kétszer, Párizsban és Prágában rövid időre többség is lett — ismét tiltakozni kezdett a kooptálódó, profitéhes, bürokratikus megmerevedett társadalom ellen; a „szubkultúra” fogalma ismét időszerűvé vált.

Amikor 1967 végén *A szubkultúra fogalmához* c. tanulmányt és az SDS München egy, alapítás előtt álló szubkultúra-kutatócsoportja — amely később mégsem alakult meg — számára a 67. kérdést a *haladó értelmiség szubkultúrájához* írtam, arra volt szükség, hogy a „szubkultúra” fogalmát tisztázzam és egyáltalán ismertté tegyem. Jelentéktelen próbálkozásokból (mint pl. a „szubverzív akció”, később pedig a Kommuna kísérlete) és a „ne olaj, hanem homok legyünk a társadalom gépezetében” érzéséből, ahogy Marx mondaná, a szubkultúra egyre egzaktabbá váló elmélete anyagi erővé vált, amely különböző szubkultúrák tömegeit fogta össze. Herbert Marcuse a „peremrétegekről” beszélt és elméletével „a nagy tagadástól” a társadalom megváltoztatásának élcsapatává tette őket. Már akkor félreértéshez vezetett, az, hogy az alulprivilegizált, illetve nem kooptált munkások szubkultúrája elkerülte a haladó értelmiség tudatát — olyan félreértéshez, amelynek nemcsak ortodox marxistáknál lettek szükségszerűen súlyos következményei. Rudi Dutschke, Gaston Salvatore és mások „ellenkörnyezetről” beszéltek: Dutschke a Gaus-TV-interjúban az „ellenkörnyezetet” és a „szubkultúrát” szinonimákká tette. A fogalom fogalomként vált ismertté. Később lett belőle szóvirág, később lett belőle jelszó. Ma — 1970 februárjában — már aligha az a probléma, hogy arról tájékoztassunk, vajon olyasvalami, mint a „szubkultúra” létezik-e. Ma arra van szükség, hogy a fogalmat félreérthető magyarázatoktól, önkényes beskatulyázásoktól, a becsmérlő ízű alkalmazástól megvédjük, s arra, hogy a középső hatósugarú társadalmilag közvetített elméletének alapjává tegyük, és olyan tudatos praxissá fejlesszük, amely a sok szubkulturális próbálkozás tapasztalatait mind felöleli.

A „kultúra” fogalmát antropológusok, etnológusok és szociológusok (pl. Malinowski, Margaret Mead, Ogburn és Nimkoff) már elég sokféle módon meghatározták. A kultúra a gyűjtőfogalma mindannak, ami nem biológiai az emberi társadalomban. Vagy másképpen mondvá: a kultúra egy konkrét társadalom összes intézményének, szokásának, szerszámának, normájának, értékrend-rendszerének, preferenciájának, szükségletének stb. összessége. Tyler már 1924-ben úgy definiálta a kultúrát, hogy „az a komplex egész, amely tudományt, művészetet, vallást, erkölcsöt, jogot, szokást és minden más képességet, amelyhez az ember a társadalom tagjaként hozzájutott, magában foglal.”<sup>1</sup> A kultúra mint a társadalmi fejlődési folyamat eredménye. (Első félreértés: az NSZK-ban túlságosan exkluzívan értelmezik a kultúrát, mint a művészettel és a tudománnyal összefüggő valamit. A „szubkultúra” tehát eleve underground zenét és pornográf filmeket jelent — ezek integrálhatók mindig legkönnyebben.)

<sup>1</sup> TYLER: Primitive Culture. 1924. 1. Idézi: JOHN REX KEY: Problems of Sociological Theory. London, 1965. 47.



A szubkultúra így olyan része egy konkrét társadalomnak, amely intézményeiben, szokásaiban, szerszámaiban, normáiban, értékrend-rendszereiben, preferenciáiban, szükségleteiben stb. jelentős mértékben különbözik a mindenkori össztársadalom uralkodó intézményeitől stb.

Bolte a szubkultúrát mintegy olyan csoportként definiálta, amelyen belül sok a közös vonás az alapvető elképzelésekben, készségekben, nem biológiailag meghatározott viselkedésmódokban és a rendelkezésre álló eszközökben. Egy munkás-szubkultúra elemzésekor a következő értékeknek egy szindrómáját hozta példának: férfiassági ideál, szőrös láb, bátorság és erő mint a presztízs eszközök; a direkt cselekvés erkölce: szolidaritás, a szomszédnak nyújtott segítség, a kölcsönösség etikája (ellentétben az egyéni felelősség polgári konkurrencia- és irigység-etikájával); kocsmák mint a kommunikáció színhelyei (nem szalonok, színházak vagy bálók).<sup>2</sup>

Hollstein, akinek a szubkultúrákon belüli rész- és ellenkultúrák közötti különbségtételét a továbbiakban követni fogjuk, az affirmatív szociológiának egyik rész-kultúra-definícióját idézi: „A rész-kultúra az értékeknek és magatartásoknak olyan rendszere, amely az összkultúrán belül saját életet él.”<sup>3</sup> A szubkultúrák mind ellenkultúrák, a progresszív szubkultúrák viszont olyanok, amelyek határozott ellenállást fejtenek ki a fennálló rendszerrel szemben, és azt akarják, hogy így is tekintsék őket.<sup>4</sup>

A fenti definíciók nagyjából megfelelnek azoknak a meghatározásoknak, amelyek a szubkulturális öntudatot tükrözik, még ha a normák alapvető különbségének tényei a munkaszituáció révén esetleg konkrét kifejezést is nyernek: „A fogyasztási, alkalmazkodási és teljesítménykényszerszerek megtagadása felé való mozgás az ifjúság egyes részei között, amelyeknek társadalmi okai igen szorosan összefonódtak azokkal, amelyek a baloldali diák- és ifjúsági lázadókat jellemzik.” (SDS Darmstadt),<sup>5</sup> amelyben hozzáfűzik: „A szubkultúra (vagy ellenkörnyezet) fogalmának nincs egységesen elfogadott értelmezése.”

A szubkultúra tehát egy általános fogalom, amelyet az affirmatív szociológiában is már hosszabb ideje alkalmaznak. Ha a kutatók érdeklődése jelenleg a kortársi szubkultúrák, a hippik, provók, diákok, rockerek stb. felé fordult is, meg lehet azért említeni például az őskeresztényeket, a Spartacus vezette rabszolgákat, a vágánsokat, a cigányokat, a gettóban élő zsidókat, a közép- és újkor keresztény szektáit, a jakobinusokat és a korai szabadkőműveseket, a bohémeket, a munkásmozgalmakat 1880-tól kb. 1933-ig (egyes országokban még ma is), a bűnözőket, alkoholistákat, az állami gondozottakat, prostituáltakat, a testi fogyatékosokat és a színesbőrű kisebbségeket, a német ifjúsági mozgalmat és különböző félig-meddig összetartozó bandákat. A fogalom önmagában történelmietlen, csakúgy, mint például az „osztályharc” fogalma, tartalommal kell tehát megtölteni a mindenkori történelmi szituáció elemzése után éppenígy, minthogy értéktelen, ez a fogalom csak a mindenkori szubkultúrák funkciója alapján érzékelhető.

Mégis, az utóbbi évek gyakorlatában a „szubkultúra” fogalmát becsmélró kifejezéssé degradálták.

#### *A „szubkulturizmus” kísértete*

A „szubkulturizmus” kísértete újra meg újra úgy rögződik, hogy egyenlőségjelet tesznek olyan fogalmak közé, amelyek nem ugyanazt a tartalmat fedik:

1. szubkultúra-ellenkultúra-nem politizáló hippik (akik kábítószert szednek, csoportszexet űznek, vagy látszólag radikálisan erőszakra is buzdítanak);

2. szubkultúra=ellenkultúra=„a kapitalista kultúra alfaja” = „a zöld ellenretn kapitalista herét zabálni” = eleve és szükségszerűen alkalmazkodásra kényszerítve lenni.

Az elhajlások elleni agresszió a fennálló értékrendek fenntartás nélküli átvételéhez vezet, így tehát:

3. a teljesítménykényszerszertől való elszakadás = parazitizmus, az individuum mechanikus tagadásának bírálata = individualizmus stb.

<sup>2</sup> KARL MARTIN BOLTE: Die Gesellschaft im Wandel. Opladen, 1966. 340.

<sup>3</sup> WALTER HOLLSTEIN: Der Untergrund. Neuwied—Berlin, 1969. 17. Átvesszi pl. SUTHERLAND-WOODWARD: Introductory Sociology. Chicago, 1952. 147.

<sup>4</sup> I. m. 158.

<sup>5</sup> Az SDS Darmstadt Szubkultúra Tervezési Csoportjának 1969-es kiadványa, valamint Michael Instane: Circuit 5, 1968. 23.

A legkövetkezetesebb az SDS Darmstadt szubkultúra-kutatócsoportja, amely a polgári egzisztencia és a politikai munka, „a politikai szervezet természetlen organizatorikus összetartó ereje” és a kollektív bázis közötti ellentmondásból indul ki: „Ez a bázis, amelynek többféle strukturális változata lehetséges, kell hogy az a környezet legyen, amelyben azok az elvtársak, akik politikai tevékenységük révén letértek polgári pályájukról, az uralkodó viszonyok állandó integrációs kényszerét kikerülhetik, amelyben reprodukciós nehézségeiket jobban le tudják küzdeni, és ahol meg tudják találni azt a fizikai támaszt, amely fontos számukra azért, hogy fokozódó nyomás esetén is teljesíteni tudják feladataikat. Ez végül is csak a polgári értékkála radikális-gyakorlati megkérdőjelezésével, a szexuális szféra, a sokak által féltve őrzött »munkakör« és a foglalkozási perspektívák forradalmasításával együtt jöhet létre.” Az uralkodó normáknak ez az emancipációja, a szubkultúra politikailag nem tudatos részei között sokféle formában megtalálható; míg a politikailag tudatos részeknél a szubkultúra-fogalom kimúlása a bensővé vált polgári normák bizonytalanná válása elleni védekező reakciót jelent. „Csak egy ellentársadalom politikai részeként, amelyek a jelenlegi szakaszban a legradikálisabban kérdőjelezték meg a késői kapitalizmus hatalmi szervezeteit, vagyunk abban a helyzetben, hogy a politikai tudat nélküli szubkultúráról politizálhassunk.”

Tehát: „A fogalomnak (szubkultúra, de ellentársadalom és ellenkörnyezet is) olyan csoportokra való szűkítésével, amelyek politikamentesen akarják tagadni a társadalmat, vagy olyanokra, amelyek egy kritikai-tudatos tagadást annyira abszolutizálnak, hogy nem vesznek részt a társadalom elleni szervezett harcban, élesen szembe kell szállni.<sup>1</sup>

Íme, ezt tesszük mi is.

#### *Az alkalmazkodás ideológiája*

„Az elfajzott is visszatér,  
Ha terelek, a tiszta fajhoz most.”

(Hajnal Gábor fordítása)  
(Bertold Brecht: *Rettegés és nyomorúság a Harmadik Birodalomban*)

Az affirmatív szociológia, az uralmon levők szociológiája, a szubkultúrát jóformán kizárólag elhajlásként tudja értelmezni, tehát olyannak, amelyet vissza kell téríteni a helyes irányba, úgy mint „anómiá”-t, „alkalmazkodási nehézségeket”, „státuszbizonytalanság”-ot, „dezintegráció”-t. „A jelenlegi szociológia metodikájában, terminológiájában és tematikájában annyira a fennálló rend rabja, hogy az ifjúsági csoportoknak a társadalom szocializációs folyamatával szembeni ellenállását nem tudta lényegében megragadni, és még ott is a rendszer szabályaihoz próbál igazodni, ahol kibékíthetetlenül szemben áll vele és meg akarja változtatni.<sup>1</sup>

A módszernek hagyománya van. Már Emile Durkheim „anómia” fogalma is azt mondja, hogy a polgárnak szüksége van olyasvalakire, aki eltér a normáktól és ezért megbüntetik (kreálniuk is kellene ilyen, ha nem lenne) azért, hogy saját „derék erkölcs”-éről vele szemben tegyen tanúságot.<sup>2</sup> Robert Merton *Social Theory and Social Structure* c. művében felállított egy sémát, amely az egyénnek a társadalom eszközeivel és céljaival való azonosulását mutatja:

	eszközök	célok
Konformisták	+	+
Bűnözők stb.	—	+
Hagyománytisztelők	+	—
A társadalmat tagadók	—	—
Forradalmárok	+	+

A 30 százalékra becsült nonkonformisták az „anomisták”. Terminológiánkban a bűnözőket a regresszív, a társadalmat tagadókat és a forradalmárokat a progresszív

<sup>1</sup> Az SDS Darmstadt Szubkultúra Tervezési Csoportjának 1969-es kiadványa. Megtalálható még: song 3, 1969.

szubkultúrákhoz, a konformistákat az establishment-hez és a szilárd többséghez, a hagyománytisztelőket pedig jobb híján a tendenciózus forgáspont-személyek közé tartozóknak számítjuk.

A szükséges hatalom, szükséges rétegződés és szükséges mobilitás ideológiáját alapul véve az uralkodó szociológia szerint az egyén státusa és szerepe nem rögzíthető. (Az, hogy a valóságban csak kevés egyén juthat a mobilitás révén uralkodó pozíciókba, kimarad ebből a gondolatmenetből.) Ez a rendszerrel való nézeteltérésekhez, határegzisztenciákhoz, informális csoportokhoz vezet, amelyeket az össztársadalom nem törvényesít — s ezek alkotják azután a szubkultúrákat.<sup>3</sup> Ezek elhajlást, „betegség”-et (Parsons)<sup>4</sup> jelentenek, valamit, amit a társadalomnak saját érdekében mindenáron meg kell akadályoznia.

Az uralkodó szociológia cinizmusát aligha lehetne felülmúlni. Lindberg a szociológiát „az emberi csoportok által kifejlesztett, a kommunikációban való alkalmazkodással foglalkozó” tudománynak nevezi.<sup>5</sup> Mayo leplezetlenül a management-hez való alkalmazkodásra törekszik.<sup>6</sup> Parsons a cselekvés „normatív irányultsága”-ról s a „minták” döntő szerepéről beszél, amelyek a cselekvés kíváncsi irányát célok és magatartásmércek formájában határozzák meg”; ez egy csoport kultúrájának fontos eleme kell hogy legyen.<sup>7</sup> Az intézmények Parsons szerint „rendszerek vagy olyan várakozásminták, amelyek oly mélyen beleivódtak a cselekvésbe, hogy magától értetődően törvényesnek tekintik őket”.<sup>8</sup> A rétegződést és a hatalmat Parsons cinikusan „integrálódó intézményeknek” nevezi, amelyeknek úgy kell szabályozniuk az egyének közti viszonyokat, hogy a konfliktust elkerüljék és pozitív együttműködést valósítsanak meg.<sup>9</sup> Az ideológiát és a hatalom bensővé válását a konformista többségnél Parsons kendőzetlennek nevezi, ha a „morális értékelésről mint a rétegződés szerinti rangsorolás központi kritériumáról” beszél.<sup>10</sup> Parsonsnak azt az érdekét, hogy a szerepet és a konvenciót ellentmondásmentesen, érvényes „mintákként” vegyék át, Urs Jaegger joggal bírálta: „Azt, hogy éppen a rendszer igézetéből való kitörés lehet a cél, hogy nem lehet olyan egyszerűen eltúrní, ha olyan fogalmakról nagyképszerűsködik, mint stabilitás, alkalmazkodás és szocializáció, s hogy a kényszerszituációk nemcsak egyszerűen faits sociaux [társadalmi tények — A ford.], hanem kényszerszituációk is lehetnek, amelyeket szükségszerűen fel kell számolni: általában ezt nem látják a strukturális-funkcionális elemzés teoretikusai.”<sup>11</sup>

Ugyanilyen becületes Parsons céhbéli és frakciótársa, Kingsley Davis, aki a szokáshoz híven, 639 oldalából teljes 15-öt szentel a szociális magatartásnak.<sup>12</sup> „Egy szociális rendszer mindig normatív.”<sup>13</sup> Elég ennyi. A tényállás befolyásolja a normákat, amelyek reprodukálják, majd pedig bensővé válnak. Helyes. Davis még a hatalom kérdését is említi azzal kapcsolatban, hogy ki szabja meg a normákat,<sup>14</sup> s a normák által meghatározott célok gazdasági integrálódásával is foglalkozik.<sup>15</sup>

De milyenek is ezek a normák? Davis a szabadság normáját említi, amely a „szabad világban” kulesfontosságú szerepet játszik. Példája: „Korunk amerikai kultúrájában egy férfitől társaságban elvárják, hogy megborotválva jelenjék meg, s ha nem ennek megfelelően cselekszik, valamilyen mértékben elutasítják; de az, hogy biztonsági pengével, régi fajta pengével vagy villanyborotvával borotválkozik-e, teljesen mindegy. Más szóval, néha (!) szabad a választás különböző minták között.”<sup>16</sup> Más szóval: a „szabad világban” a szabadság abban áll, hogyan borotválkozik az ember — és ez és más hasonló is csak „néha”. A szabadság helyébe az alkalmazkodás lép.

És hogyan keletkeznek a normák? Davis szerint bizony itt is vannak ellentmondások: szokások és erkölcs szintén alulról, törvények felülről. „Ha megkérdezzük, hogyan hozták azokat a törvényeket, melyek egy társadalom szokásainak és erkölcsének ellentmondottak, a válasz: »Pressure group». Természetes, hogy a legnagyobb »Pressure group» maga a kormány. A kormány azt szeretné, hogy minél tovább maradjon hatalmon, és ezért megkísérli, hogy a törvényhozó gépezetet a saját érdekében használja föl.”<sup>17</sup> A kapitalista szociológia saját kormányát egy Pressure groupra redukálja; az önállósodást eleve bekalkulálja. Az alkalmazkodást mindenképpen keresztülviszik, akár bensővé változtatással, akár a nem-alkalmazkodás következményei miatt;<sup>18</sup> nem csak a baloldali szociológia ismeri a benső és nyílt elnyomás közti különbséget.

A társadalomtudományoknak az a tendenciája, hogy a szubkultúrákat semlegesítsék és ismét a kultúrához kapcsolják azért, hogy a szociológiát az államigazgatás kategóriáiban az uralkodó rendszer szolgálatába állítsák, konkrétan is kiterjed arra, ahogyan a szubkultúrákat kezelik. Racine és Vassart a provókat analizálják s toxikomániát, bűnözést, prostitúciót és csavargást festenek a falra. Masserman a hippik „eszkapizmus”-át elemzi. A haladó szubkultúrák létrejöttének okait, amelyek alapjaiban tennék kérdésessé a fennálló társadalmak értékeit és intézményeit, differenciálatlanul, részben az uralkodó elvárásoknak megfelelően elemzik: Lipset a diákok bizonytalanságának



okaként jövőjüket említi (ez afirmatív teória, amelynek Lipset által nem elemzett valódi magva van: az értelmiségiek, a műszaki-értelmiség objektív proletarizálódása) Schlesky a felnőttek világába való belépés alkalmazkodási nehézségeit (vajon miért?), Myer az ifjúság hosszú, viszonylag zavartalan serdülését (s akkor, ha a futurológiai prognózisoknak megfelelően a serdülőkör még hosszabb és viszonylag még zavartalanabb lesz?), Parsons a felnőttek fennhatósága és tapasztalata elleni lázadást (mintha nem a felnőttek „tapasztalatának” lenne köszönhető a második világháború, Vietnam, a szükségállapot-törvények és a tendenciális 1984?). Masserman azt javasolja, hogy a lázadozóknak „jól bevált utakat” kell mutatni „a sikerhez és a boldogsághoz”, „leadership and guidance”-t (vezetést és útmutatást) kell adni nekik; mintha a „jól bevált utak”, a „vezetés” és az „útmutatás” nem éppen a társadalom alapvető megváltozása utáni szubkulturális szükségletek okai lennének gyógyszerei helyett. „A jövő következetesen csak a hatalom adottságaiból fejlődik ki és . . . mindig, amikor az itt és most létező ellenére terjeszkedni próbál, anómiává és utópiává alacsonyodik.”<sup>19</sup>

Az alkalmazkodást, amely az anómiát betegségnek tekinti, nemcsak megkövetelik; még „magától értetődőnek” is kell lennie: „Egy embercsoport homogenitásának legközvetlenebb kifejeződését magától értetődő dolgok egy rendszerének közös alkalmazásában találja meg.”<sup>20</sup> Hofstätter egy társadalom spektrumát így vázolja fel.<sup>21</sup>

Megdönthetetlen (!)	Konvenciók,	egyéni	tabuként kezelt maga-
Maguktól értetődő	illemszabályok,	divatok	szabadság tartásformák:
foglalmak	szokások,		a) <i>bűnöző</i>
			b) <i>beteges</i>

Az egyéni szabadság, amennyiben ilyen egyáltalán még létezik (körülbelül a Davis-féle borotválkozási szabadság értelmében), tehát szorosan a tabuként kezelt, anomikus magatartás mellett helyezkedik el, amely természetesen csak bűnöző vagy beteges lehet.

A szociológia tehát az egyéni alkalmazkodás problémáit túlnyomórészt adott struktúrákként kezeli; a szociális konfliktust a helytelen egyéni magatartás számlájára írják:<sup>22</sup> főleg zavaró, feloldó és diszfunkcionális következményei vannak.<sup>23</sup> (Egy második alkalmazkodási stratégiával, amelyet nagyjából Ross, Cooley, Simmel és tanítványuk, Coser képvisel, mégpedig éppen a konfliktusokon keresztüli alkalmazkodással, később foglalkozunk részletesen.) Aki egy olyan előzőleg meghatározott erkölcsi rendnek az előzőleg meghatározott érdekeit sérti meg, amelyben az egyének előre meghatározott módon integrálódtak, „agresszív”: ez a Talcott Parsons gumibot-szociológiája.<sup>24</sup>

Zetterberg így aztán a gyakorlatban alkalmazott társadalomkutatáson elmélkedve következetesen teszi föl magának a kérdéseket: „Hogyan akadályozható meg egy elhajló szubkultúra kialakulása? Hogyan lehet újra rögzíteni és keresztülvinni azt, amely egy szociális normával megteremtí az összhangot?”<sup>25</sup> — tehát ismét egy olyan szociológia, amely a rendőrség segédesapatául szolgálhatna szubkulturák ellen.

A kritikai szociológia számára ezzel szemben éppen fordított a kérdés: „Hogyan megy végbe egy elhajló szubkultúra kialakulása? Hogyan lehet újra rögzíteni és keresztülvinni azt, ami egy szociális normával megakadályozza az összhangot?” „Úgy, ahogy van, nem marad” (Brecht). (Az NSZK-ban ez nagyon aktuális a munkásmozgalom rekonstrukciója szempontjából.)

Abban ugyanis, hogy a szubkulturák dialektikusan függenek az osztársadalmi értékrendtől, mindenki egyetért. „Egy tag kevésbé fog konform módon viselkedni, ha alcsoportok kialakítására lát lehetőséget . . . Egy csoport valóban sok, egymással szemben ellenséges alcsoportra oszolhat, ha elegendő tagja csoportosul olyan közös értékek körül, melyek egymással szemben állnak.”<sup>26</sup> A szubkulturák többek között az ellen az alkalmazkodási kényszer ellen is védekeznek, amelyet az uralmon levők éppen szubkulturák ellen alkalmaznak.

Bolte azokat az „antipolgári antiértékeknek a képződését” említi, amelyek a racionalizációval és a környezethez való alkalmazkodással együtt részt vesznek az értékek kialakulásában, akár tudatosak, akár nem, akár szervezettek, akár nem, egészen a bűnözők szubkulturáig (Bolte zavaró módon „kontrakulturáknak” nevezi őket; pedig, ahogy Merton is megmutatta, a bűnözők szubkulturáinak értékei nagymértékben egyeznek az osztársadalom értékeivel). Bolte a kultúra-ambivalenciát — ahogyan a szubkulturák és az osztársadalom közötti dialektikát nevezi — is hangsúlyozza egyfelől a szubkulturák és a rétegspecifikus viszonyítási csoportok, másfelől pedig a szubkulturák és az iskola, a tömegkommunikációs eszközök, a hadsereg és az egyház által közvetített uralkodó értékek között. „A távolmaradás és az azonosulás egymás mellett áll, ezért »kul-

tur-ambivalensek az alsóbb osztályok.”<sup>27</sup> (Ezért feladata a progresszív szubkultúráknak az, hogy az uralkodó értékek befolyását a lehetőségekhez képest kikapcsolja.)

Oscar Lewis többek között megemlíti, hogy „a szegénység kultúrája” (az Észak- és Latin-Amerikában élő színesek és félvérek szubkultúrája) a szegényeknek olyan reakciója a kapitalista osztálytársadalmon belüli határhelyzetükre, hogy tudatosan nem integrálódnak az állami intézményekbe, s hogy ennek a szubkultúrának a tagjai annak ellenére, hogy teljesen tájékozottak a középosztály normái felől, nem hajlandók arra, hogy ezek szerint a normák szerint cselekedjenek.<sup>28</sup>

John Rex, aki Millsnek a Parsons-féle alkalmazkodás-ideológiára vonatkozó kritikáját idézi, közel áll ahhoz a gondolathoz, hogy Tönnies szellemében a szubkultúrákat közösségként, az állami társadalmat pedig társadalomként fogja fel. Parsons megmutatja a választási lehetőségeket, hogy a más egyénnel való viszony célként, a szükségletekre vonatkozó dologként, vagy az egyéni érdek alapján a többiek egyénekként kezelve, a szerint, amik ők valójában (közösség-szindróma) — vagy a csoportérdek alapján, specializálva, szközökként vagy szerepek hordozóiként, vagy pedig a szerint, amit teljesítenek (társadalom-szindróma), fogható-e fel. A valóságban ez a felfogás épp annyira nem dialektikus, mint Parsons struktúra-mechanizmusa: ha a szubkultúrák fenn akarnak maradni, közvetítésre van szükség.<sup>29</sup>

Albert Cohen, aki a szubkulturális formákat és magatartásformákat mindennek-előtt a college-ok és az utcasarok ifjúsága közötti ellentmondásokon keresztül kutatja, hangsúlyozza, hogy a bandakultúrák oldalán kialakult egy pótlólagos státuszrendszer, mégpedig a középosztály normáinak kifejezett és teljes tagadásával — mindenesetre még a magatartásnormák bensővé válása átmeneti szakaszának egy módjaként.<sup>30</sup> Általános csoportkultúra-elmélet szerint a közös cselekvés révén egy olyan vonatkoztatási keret jön létre, amely szerepeket alakít ki. A vonatkoztatási csoportok pedig konformitáshoz vezetnek. Megoldások egy olyan csoportkultúra talaján következnek be, amely kölcsönös szuggesztiós jelenségeként (Kurt Lewin szerint) fogható fel. (A tudatnélküliség az utcasarok-szubkultúrára feltétlenül érvényes — meglejtét Cohen ezzel eltúlozza: növekvő információ és tudatosulás mellett a kölcsönös szuggesztió természetesen csökken.)

Irving C. Horowitz és Liebowitz,<sup>31</sup> akiknek egy, a szociológia és a politikatudományok közti konvergenciáért való fellépése arra a tételükre épül, amely szerint (Durkheim és Menton anómia-fogalmához hasonló értelemben) a szociálisan elhajló magatartás és a szélső rétegek politikai oppozíciója egy és ugyanaz, egyetért azzal, hogy a szubkultúrák között egy alapvetően elhajló (és tendenciájában forradalmi) potenciál fejlődik ki. Ez az értékrend is szignifikánsan különbözik a polgáritól „Kultúrthősök, tánc- és művészeti formák új tömegé egyesülnek nemcsak azért, hogy egy klasszikus generációs lázadást fejtszenek ki, hanem azért is, hogy a közvetlen személyes felszabadulást a nyilvános radikális egyenlőség előjátékaként részben kifejezésre juttassák.”<sup>32</sup> Alap okként, vonatkoztatási csoportokként az elhajló értékelképzelésekkel (amelyek szintén ezek szerint a szerzők szerint lényeges mutatóul is szolgálnak) kapcsolatban a gerillamozgalmat, a polgári meg nem alázkodást és a pánafrikanizmust említik. A politikai oppozíció és a szociális nem-alkalmazkodás közös elhajlása új politikai stílust teremt, elhajló stratégiákkal; míg viszont ha (erős fenntartásokkal) a politikai elhajlásra való jogot meg is adják (az USA-ban mindenesetre addig, amíg ez az uralmon levőkre nézve nem válik túl veszélyessé. — R. S.), a szociális elhajlásra való jogot teljes mértékben megtagadják. (Az, hogy ez a tézis időközben mennyire kétes értékűvé vált, Hermann Kahn és Anthony Wiener elemzéséből derül majd ki.)

Igy nemcsak az olyan dialektikusok, mint Marcuse és Adorno, hanem empirikus szociológusok is elismerik a szubkultúra és az állami társadalom dialektikus kapcsolatának a létezését: „Ma, az egyre gyarapodó háborús és jóléti államban egy elégedett emberi lét tulajdonságai aszociálisnak és hazafiatlannak tűnnek.”<sup>33</sup> „Ők (a perem rétegek. — R. S.) a demokratikus folyamaton kívül léteznek; az ő életüknek volt a legközvetlenebbül és legradikálisabban szüksége az elviselhetetlen viszonyok és intézmények felszámolására. (De ki van a „demokratikus” folyamaton belül a Davis által említett „Pressure groups”-on kívül, a kormányt is közéjük számítva? — R. S.) . . . Oppozíciójuk kívülről érinti a rendszert, és ezért nem az hárítja el; olyan elementáris erő, amely megsérti a rendszer szabályait és ezzel leleplezi azt mint egy felcicomázott játékot.”<sup>34</sup> Vagy mindekenelött: „Ez az oppozíció ideológiamentes vagy pedig minden ideológiával szemben (a szocialistával szemben is) mély bizalmatlansággal van átitatva; szexuális, erkölcsi, intellektuális és politikai lázadás is egyben . . . Röviden: ez a fennálló rendszer »határozott negációja.«”<sup>35</sup>

A közbeeső időszakban csaknem mindegyik progresszív szubkultúra a „kívülről való” ellenállás stratégiáját kívül és belül is módosította. Magát Marcuse-t már fél-

reértették. Ő már 1967-ben arra figyelmeztetett, hogy az ellenállás szervezet nélkül nem érheti el célját – olyan megállapítás ez, ami ma is érvényes –, hogy ennek az oppozíciónak szövetségeseiket kellene keresnie, s óvakodnia kellene az elszigetelődéstől azért, hogy ne váljék ártalmatlanná és ne essék áldozatul a rendszernek. Hasonlóképpen félreértették Marcuse *Nagy Tagadását*: semmi köze sem volt Timothy Leary „Turn on, time in, drop out” („Kapesold be, állítsd be, dobd [ejtsd] ki”)-jéhez. „A tagadásnak konkrétan kell lennie”; ezt az először az *Égydimenziós emberben* szereplő megállapítást Marcuse még bővebben fejti ki *A szabadság kísérletében*:<sup>36</sup> „... egy alternatíva most tör be a represszív kontinuumba ... A Nagy Tagadás különböző formákat ölt.”<sup>37</sup> A szubkultúráknak, különösen pedig a munkásosztálynak minden egyes elhajló stratégiája pozitív tagadások konkrét, különböző formáinak egyfajta összességét tartalmazta, kezdve onnan, hogy az SPD a XIX. században megtagadta Bismarck szociális törvényhozásának támogatását, addig, hogy a KPD (Németország Kommunista Pártja) tagjai megtagadták azt, hogy polgári képeslapokat olvassanak, s helyett saját lapot adtak ki a Münchenberg-ellenkorszernben. Buselmeier-Schell megjegyzése: „Az a vízió, hogy a szabadság egyfajta enklávéként lesz majd lehetséges a kapitalista társadalmon belül és a *Nagy Tagadás* Marcuse által hirdetett stratégiapótléka különösen kevés jelentőséggel bír az underground katakombáiban”,<sup>38</sup> ezért enyhén szólva furcsának tűnik.

Hasonlóan mutatja be Dirks és Adorno a szubkultúra és társadalom dialektikáját: „Végül pedig alulról kiindulva kis csoportok új formái alakulnak ki, mint spontán, nem tudatos és gyakran destruktív tiltakozás a tömegtársadalom elnyomása és hidegsége ellen.”<sup>39</sup>

„A történelem kontextusában a fiatalok lázadók a szociális átalakulás úttörőként és ügynökeiként foghatók fel.”<sup>40</sup> Ha, Karl Marx szellemében, az emberek készakarva és tudatosan csinálják a történelmüket, a tudat megváltozása éppoly fontos, mint a lét megváltozása, ill. ahhoz, hogy egyáltalán bevezethesse, meg is kell előznie: „A forradalmat megelőzi a forradalmi tudat, az intézményesített hatalom uralkodó világának ideális antiviálga. Ahogy a partizánháborúról szóló tanítás szerint a forradalmárnak olyan biztosan kell mozognia a nép között, mint a hálnak a vízben, úgy az a gondolat, hogy a fennálló viszonyok megváltoztatása feltétlenül szükséges, át kell hogy menjen az emberek fejébe.”<sup>41</sup> Egyrészt fontos az, hogy elkezdődjék végre a gondolkodás és az észlelés képességének megteremtését célzó konkrét munka,<sup>42</sup> másrészt viszont a Beatles „You must change your mind instead” („Ehelyett másképp kell gondolkodnod”)-ja ehhez nem elegendő. A progresszív szubkultúrákban a tudat megváltozása tendenciájában átfogja az egész felépítményt: a művészetet, a tömegkommunikációs eszközöket, az intézményeket, a szocializációt, a szerep- és pozíciórendszerek szétrombolását. Dialektikusan Homaius a rendszerbe beépült szociológus ragadta meg ennek a lényegét: „Egy olyan személy, aki nem törődik a státuszával, talán mindenki közül a legmagasabban van.”<sup>43</sup>

Így a következő okokból egy olyan szubkultúra-elmélet szükségessége adódik, amelyet természetesen állandóan bírálni és korrigálni kell:

1. A társadalomnak vannak olyan részei, amelyek elhajlanak a kultúrától, azaz az uralkodó értékek és intézmények egész rendszerétől: ezek a szubkultúrák.

2. Minthogy a társadalom alapvető megváltoztatásához nemcsak az alap, hanem a felépítmény, különösen pedig a tudat (tehát éppen az értékrendek és intézmények rendszere) megváltozása is szükséges, el kell dönteni, hogy mely szubkultúrák mennyire az úttörői egy ilyen változásnak. Itt a társadalom és a szubkultúrák, valamint a szubkultúrák közötti és az egyes szubkultúrákon belüli ellentmondásokból kell kiindulni.

3. Az uralmon levők, akiket ideológiailag az uralmon levő szociológia képvisel, megkísérlik azt, hogy nyílt vagy rejtett represszióval a szubkultúrákat az ősztársadalmi kultúrához idomítsák. A „szubkultúra”-fogalom tisztán becsmélő, differenciálatlan használata, amennyiben nem éppen a konkrét szubkultúráknak a szubkultúrákkal való azonosításából származó félreértésen alapszik, az uralkodó kultúra, tehát az uralkodó értékek és intézmények reprodukcióját, ill. stabilizációját szolgálja.

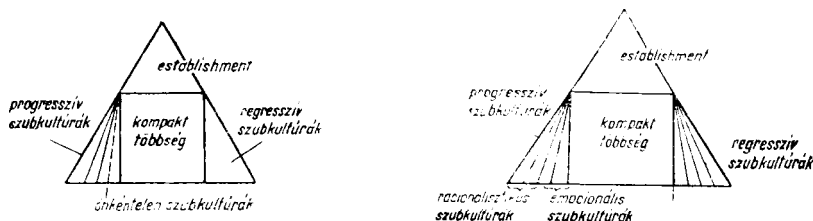
4. Progresszív szubkultúrákra ellenkörnyezetként, ellennyilvánosságként és a szükségletek önszervezeteként van szükség, azért, hogy biztosítékot nyújtsanak az ősztársadalom intézkedéseinek nem alkalmazkodott fennmaradására, hogy szociális kapcsolatok új formáit vezessék be a gyakorlatba, hogy az uralkodó intézmények függetlenségét korlátozzák, s hogy a politikai önszervezetekben megakadályozzák polgári tendenciák kialakulását.

5. A szubkultúrák dialektikusan függő viszonyban állnak az ősztársadalmi értékrendszerrel; védelmet nyújtanak a teljes hozzá való alkalmazkodás ellen.

Egy szubkultúra-elmélet csak a középső hatósugár (Reichweite) elmélete lehet; nem léphet fel egy általánosan érvényes társadalom elméletigényével, de nem is pótolhatja azt (amennyiben az egyáltalán lehetséges, annál is inkább, mert a társadalom totalitása csak negatívumokban határozható meg). A középső hatósugár (Reichweite) egy elmélete, nagyjából úgy, mint ahogy a politikai jog, a sajtókonzentráció, a kritikai orvostudomány, a szocializáció, vagy valószínűleg a XX. századi politikai gazdaságtan egy-egy elmélete (az utóbbi az, ami tipikusan még nem létezik). Mindenképpen más egy ilyen középső-elmélet funkciója a dialektikus felfogás szerint, mint a funkcionista Mertonnál (akitől ez a fogalom származik), aki induktív építőköveit apologetikus szándékkal akarja rendszerre építeni. Az elmélet a mindenkor létező többi teóriával (különösen a politikai gazdaságtannal) dialektikus kapcsolatban áll, úgy hogy támogatja őket és tőlük is támogatást kap.

A középső hatósugár elméletéből a középső hatósugár gyakorlata is következik, nem forradalmi helyzetben azonban minden gyakorlat a középső hatósugár egy gyakorlata. Ha most ebből azt a következtetést kellene levonni, hogy a középső hatósugár minden gyakorlata „reformista”, akkor már most mindenfajta gyakorlat „reformista” egy kivétellel: ez maga a forradalom. Ennek a tautológiának az az eredménye, hogy nem forradalmi időszakokban minden gyakorlat „reformista”. Ez a tétel azonban legálább úgy passzivitásba vezet, mint a hippiszerű csoportok gyakorlata.

Az utópia nem javul meg azalatt, amíg várunk.



<sup>1</sup> HOLLSTEIN: I. m. 11.

<sup>2</sup> EMILE DORCKHEIM: Regeln der soziologischen Methode. Neuwied—Berlin, 1965. 157., hasonlóképp ARNO PLACK: Die Gesellschaft und das Bösel, München, 1967. 22. 115. pp.

<sup>3</sup> I. m. 156.

<sup>4</sup> Idézi LEWIS COSER: Theorie sozialer Konflikte. Neuwied—Berlin, 1965. 24. és NEUSÜSS (Hrsg.) Utopie. Neuwied—Berlin, 1968. 70.

<sup>5</sup> I. m. 26.

<sup>6</sup> I. m. 26.

<sup>7</sup> TALCOTT PARSONS: Beiträge zur soziologischen Theorie. Neuwied—Berlin, 1964. 53.

<sup>8</sup> I. m. 56.

<sup>9</sup> I. m. 57.

<sup>10</sup> I. m. 161.

<sup>11</sup> URS JÄGGI: Ordnung und Chaos. Frankfurt/Main, 1968. 114.

<sup>12</sup> KINGSLEY, DAVIS: Human Society. New York, 1965.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> I. m. 10.

<sup>14</sup> I. m. 54.

<sup>15</sup> I. m. 136., 139.

<sup>16</sup> I. m. 56.

<sup>17</sup> I. m. 68.

<sup>18</sup> I. m. 79.

<sup>19</sup> HOLLSTEIN: I. m. 158., 159.

<sup>20</sup> PETER HOFSTÄTTER: Sozialpsychologie. Stuttgart, 1963, 57.

<sup>21</sup> I. m. 62.

<sup>22</sup> COSER: I. m. 21.

<sup>23</sup> I. m. 23.

<sup>24</sup> PARSONS: I. m. 223.

<sup>25</sup> In: Logik der Sozialwissenschaften (Hrsg. TOPITSCH). Köln—Berlin, 493.

- <sup>26</sup> GEORGE C. HOMANS: *Elementarformen sozialen Verhaltens*. Köln—Opladen, 1967. 100.
- <sup>27</sup> BOLTE: I. m. 340—342.
- <sup>28</sup> OSCAR LEWIS: *The Culture of Poverty*, in: *Scientific American*, 1967. október 18—25.
- <sup>29</sup> REX: I. m. 107—109.
- <sup>30</sup> ALBERT COHEN: *Kriminelle Jugend*. Reinbek, 1960. 136.
- <sup>31</sup> IRVING C. HOROWITZ und LIEBOWITZ: *Social Deviance and Political Marginality*, in: *Social Problems*, 15. kötet 3. sz. (1968 Winter) 280.
- <sup>32</sup> I. m. 286.
- <sup>33</sup> HERBERT MARCUSE: *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied—Berlin, 1967. 253.
- <sup>34</sup> I. m. 267.
- <sup>35</sup> In: *Kursbuch 9.*, hasonlóképpen PAUL JACOBS—SAUL LANDAU: *Die Neue Linke in den USA*. München, 1969. 8. — HOLLSTEIN: I. m. 156. (Az idézetek: Watts, Sanders, EVO, Univ. of Minnesota.
- <sup>36</sup> Frankfurt, 1969.
- <sup>37</sup> I. m. 9.
- <sup>38</sup> BUSELMEIER-SCHEHL: I. m. 76.
- <sup>39</sup> *Soziologische Exkurse*, Frankfurter Beiträge zur Soziologie 4. Frankfurt/Main-1956. 66., hasonlóképpen HOLLSTEIN: I. m. 171.
- <sup>40</sup> HOLLSTEIN: I. m. 160.
- <sup>41</sup> GERHARD ZWERENZ, in: *Revolution gegen den Staat?* (Hrsg. DOLLINGER), Bern—München—Wien, 1968. 205.; hasonlóképpen SCHERINGER 67. uo.
- <sup>42</sup> JAENSCH hozzászólása a vitához: *Workshop VII. Waldeck 1969*.
- <sup>43</sup> HOMANS: I. m. 171.

### *Progresszív és regresszív szubkultúrák*

Az a tény, hogy az egyének általában inkább kiscsoportokba, mint az államtársadalomba integrálódtak, s hogy inkább Opinion Leaderek (akikhez a tömegkommunikációs eszközök által szolgáltatott információk szelektálva jutnak el), mint a tömegkommunikációs eszközök és a hatalom más manipulációs eszközei manipulálják őket, az affirmatív szociológia által előszeretettel kutatott témává vált; azzal a céllal, hogy integrált Opinion Leaderekben keresztül az egyéneket az államtársadalom értékeihez és intézményeihez való alkalmazkodásra ösztönözze. Itt Lazarsfeld — Berelson-Gaudet *Voting* (Szavazás) című tanulmányára gondolunk a választási magatartással kapcsolatban, Mayo kutatásaira és Roethlisberger-Dickson *Management and the Industrial Worker* (A vállalatvezetés és az ipari munkás) című tanulmányára, arra vonatkozóan, hogy kiscsoportokon keresztül hogyan lehet a munkásoknak a vállalatvezetés normáihoz való alkalmazkodását elősegíteni, vagy pedig Stonfers és mások *The American Soldier* (Az amerikai katonák) című művére, amely az egyes katonáknak a hadvezetés céljaihoz való alkalmazkodásával foglalkozik. Janowitz hangsúlyozta, hogy a német katonáknál a kiscsoportba való integrálódás sokkal döntőbb hatást ért el, mint a náci propaganda.

Ezt az elképzelést nem nehéz dialektikusan megfogalmazni: szubkulturális Opinion Leaderek ösztönző hatást fejthetnek ki egy, az államtársadalom ellen irányuló ellenintegráció kialakulására. Viszont: minden szubkultúra ellenintegráció képződéséhez vezet?

A szubkultúra nem szubkultúra; az ellenkultúra sem ellenkultúra. Hogyan juthatunk kritériumokhoz?

Modellünkben progresszív és regresszív szubkultúrákat különböztetünk meg. A progresszív szubkultúrák normái, intézményei stb. azoknak a céljaiknak az elérését segítik elő, hogy a társadalom jelenlegi helyzete javuljon, és a társadalom fejlődjék, alapvetően új helyzet alakuljon ki. A regresszív szubkultúrák normái, intézményei stb. arra való, hogy ismét létrehozza a társadalomnak az egyik elmúlt állapotát, s olyan normákat alakítson ki újra, amelyek a jelenlegi társadalomban már egyáltalán nem, vagy nem ezen a módon hatnak.

Tudatában vagyok annak, hogy egyelőre ez a különbségtétel is formális és egyenesen magára vonja Sergius Golovin ironikus kritikáját, mely szerint minden 50 szubkultúra közül egy progresszívnek, a többi 49 pedig regresszívnek tartja magát.<sup>1</sup> Ki lehet-e dolgozni tartalmi kritériumokat?

<sup>1</sup> A Golovin-idézetek forrása: *Workshop VII, Waldeck 1969*.

Próbáljuk meg kideríteni, mit jelenthet az, hogy „progresszív”, hogy „haladás”. „A haladás» nem semleges fogalom, meghatározott célok irányában mozog, s ezeket a célokat olyan lehetőségek határozzák meg, amelyek az emberek helyzetének megjavításával kapcsolatosak. A fejlett ipari társadalom közeledik ahhoz a fejlettségi fokhoz, ahol a további haladáshoz már az uralkodó irányzat gyors megváltoztatása és a haladás megszervezése lesz szükséges. Erre a szintre akkor jut a társadalom, ha az anyagi termelés (a szükséges szolgáltatásokkal együtt) annyira automatizálva lesz, hogy minden alapvető szükségletet ki lehet majd elégíteni és a szükséges munkaidő az összidő töredékére csökken . . . a technika a természettől és a társadalomtól való megszabadulásért folyó küzdelem során az adottságok szabad játékának alárendeltjévé válik . . .” Marcuse két progresszív premisszája a következő: „1. hogy az emberi élet élet-értékű, illetve ilyené kell tenni.<sup>2</sup> 2. hogy egy adott társadalomban specifikus lehetőségek vannak az emberi élet megjavítására, valamint olyan eszközök és módok, amelyek ezeknek a lehetőségeknek a megvalósítását segítik elő.”<sup>3</sup>

Marcuse szerint az új normák, intézmények stb. humanizálódása és technológiai lehetősége a haladás két alapja. Szorongva állapítja meg Kahn és Wiener is ennek a fejlődésnek a lehetőségét: a technológiai fejlődésnek, amely az oktatási szektor eltolódásával, alkotó tevékenységgel, a személyiség teljes fejlődésével és gazdasági növekedéssel jár, lennének következményei, hogy: „A fiatakkorban levők szubkultúrája kiszélesedik és mesterségesen megnyúlik. A túlzásba vitt [sic!] elméletieskedés, a világtól idegen politikai magatartásformák, a saját kultúrától való elidegenedés és a gyakorlat elutasítása terjedne el.”<sup>4</sup> Ebben az összefüggésben vissza kell adnom Enzensbergernek a Hermann Kahnhoz való dialektikus vonzódásomra<sup>5</sup> vonatkozó bókját: a fiatalok, a privilegizáltak, a diákok és az értelmiségiek szerinte a tervgazdálkodásos kapitalizmus foglalkozási kockázatává lesznek, mivel nekik elegendő idejük volt ahhoz, hogy kritikus tudatot fejlesszenek ki, s így megtámadják a rendszert. „A fertőzés veszélye előrelátható, az aztán, hogy melyik stratégiát vetik be, teljesen mindegy.”<sup>6</sup> Az ipari munkafolyamatok növekvő intellektualizálódása „olyan oktatási politikához vezet, amelynek a népesség egyre nagyobb részét kell 30 évnél rövidebb időre a termelési folyamatban való részvétel alól fölmentenie”.<sup>7</sup>

A fent említett mutatók egy sor szubkulturális haladásfogalomhoz vezetnek: marxistához, poliarchisztikushoz, anarchistához, evolucionalistához, technológiai-futurologikushoz ezoterikushoz, emellett pedig minden lehetséges átmeneti formához.

Marxista itt annyit jelen történeti, dialektikus és materialista elemzés talaján az elmélet és a gyakorlat összekapcsolásának kísérlete (körülbelül a marxista—leninisták, a JCR, az SDS maradványai stb.).

Poliarchisztikus itt annyit jelent: az intézkedések által megdőbbsentetteknek az idegen meghatározottság helyett a tartalmi önmeghatározottságra való törekvése érdekek által irányított apparátusok segítségével (talán az amerikai SDS tervezői, peremcsoport-munkások).

Evolucionista itt annyit jelent: a humanizálódásnak a technológiai fejlődéssel való egyeztetését célzó hosszan tartó tevékenység, amelynél nincsen szükség feltétlenül arra, hogy összekapcsolják egy meghatározott analitikus vagy önszervező gyakorlatra való felhívással (Teilhard de Chardin, Robert Jungk, *A remény teológiája*; szubkulturálisan körülbelül baloldali radikális konfesszionális csoportok).

Technológiai-futurologikus itt annyit jelent: a konkrét technológiai lehetőségek különös hangsúlyozása (ez a verzió önmagában nem játszik fontos szerepet, mert hívei inkább a technokrácia, mint a szubkultúra felé hajlanak: annál inkább jelentős, mint átmeneti forma).

Anarchista itt annyit jelent: az egyéni szabadságnak és tudatnak a humanizálódás lényeges előfeltételeként való felfogása (körülbelül a hobók, a beatnikék és — tekintélyen alapuló csoportstruktúrájukat leszámítva — a rockerek).

Ezoterikus itt annyit jelent: egy különleges egyéni tudat fejlődésének — kábítószerekkel, meditációkkal, művészettel stb. elérhető — nagy, sőt kizárólagos értékke eme-

<sup>2</sup> HERBERT MARCUSE: Der eindimensionale Mensch. Neuwied—Berlin, 1967. 36.

<sup>3</sup> I. m. 13.

<sup>4</sup> HERMAN KAHN—ANTHONY WIENER: Ihr werdet es erleben. Wien, 1969. 79.

<sup>5</sup> Megtalálható: Kursbuch 14, Dossier Konkrete Utopie, Nachwort.

<sup>6</sup> H. M. ENZENSBERGER: Berliner Gemeinplätze. Megtalálható: Kursbuch 11,

163.

<sup>7</sup> I. m. 162.



lése (Gurdjev, Suzuki, Timothy Leary, John Lennon, Reimar Lenz; csoportokként a hippik, a beat-együttesek stb.).

Nem akarunk itt valamiféle strukturális sémát fölállítani, ezért néhány átmeneti formát csak röviden említünk meg: a marxista-poliarchisztikust (a Fekete Párducok Pártja), a marxista-poliarchisztikus-technológiát (Marcuse, Dutschke, Krah), a marxista-evolucionistát (Bloch: *Hőáram*), a marxista-ezoterikust (a kommunák, s nagyjából még Walter Hollstein *A marxizmus hippizálódása* c. művével), a poliarchisztikus-technológiát (New York-i anarchisták, Uwe Timm, Otte Gmelin), a poliarchisztikus-ezoterikust (Joseph Benyuys, yippik), a poliarchisztikus-technológiai-ezoterikust (provók), az anarchista-ezoterikust (hippik), az evolucionista-technológiai-ezoterikust (Creative Center Kensington [Kensingtoni Alkotó Központ], *Planet* [Bolygó], *Gondal's Garden* [Gondalf kertje]). Mivel a progresszív szubkulturáknak még nincsen empiriájuk, nem rendelkezünk olyan faktoranalízissel, amelynek segítségével pontos eredményeket kaphatunk. Mégis, ideológia-kritikai előmunkáink alapján feltételezhetjük, hogy a progresszív szubkulturák között két alapvető trend létezik:

Olyan szubkulturák racionalisztikus szindrómája, amely nagy jelentőséget tulajdonít az analízisnek, a szilárd (kompakt) többséggel és az önkéntelen szubkulturákkal kapcsolatos gyakorlatnak, a technológiai lehetőségekkel kapcsolatos önmeghatározásnak és konkrét munkának: különösen politikai szubkulturák, diák- és értelmiségi csoportok, politikussá vált etnikai kisebbségek, peremesoport-munkások.

Olyan szubkulturák emocionális szindrómája, amely magasra értékeli az egyéni szabadságot, az egyéni tudat fejlődését, az általános futurologiát – egészen a kozmologikus futurologiáig: különösen hobók, hippik, beatnikék, provók, bohémek, ezoterikus csoportok, az említett fenntartásokkal a rockerek.

A progresszív szubkulturákon belül ez látszik számunkra a fő ellentmondásnak.

A müncheni *Déli Front* peremesoport-munkásoké az érdem, hogy fölhívták a figyelmet egy további ellentmondásra: arra, amely az önkéntes és önkéntelen szubkulturák között áll fenn. (Az utóbbiakhoz körülbelül az otthonok gondozottai, hajléktalanok, bűnözők, ideggyógyintézeti ápoltak, betegek tartoznak.) Érdekes, hogy erre a különbségtételre nem jöttek rá korábban: még Ervin Goffman<sup>8</sup> sem, aki az önkéntelen szubkulturáknak mindmáig egyik legátfogóbb és legrendszeresebb vizsgálatával jelentkezett.

Goffman „az egyénnek, aki ki van zárva abból, hogy a társadalom teljesen elfogadja őt, a helyzetét”<sup>9</sup> elemzi. „A társadalom megteremtí a személyek kategorizálásának eszközeit és azoknak az attribútumoknak a teljes készletét, amelyeket minden ilyen kategória tagjai számára szokásosnak és természetesnek éreznek. A szociális irányultságok hozzák létre a személyi kategóriákat, amelyekkel az előbbiekkal kapcsolatban feltehetőleg találkozni lehet. A meglevő irányultságokon belüli szociális érintkezés lehetőséget nyújt arra, hogy különös figyelem vagy gondosság nélkül bánjunk az anticiált többiekkel.”<sup>10</sup>

Ebben az értelemben a „stigma” diszkreditáló tulajdonságok összessége, amely a normális és a stigmatizált közötti ellentmondás okozója. Goffman ugyan főleg integrációs mechanizmusokkal foglalkozik, de azért kifejezetten figyelembe veszi az öngyógyító-klubokat, a városi ellenkörnyezeteket, az ellenpresztízs-szimbólumokat (stigmatizált szimbólumokat) és a stigmatizáltak harcos ideológiáit is. Goffman, bár elsősorban olyan csoportokat elemez, mint a négerék, zsidók, katolikusok, öregek, testi fogyatékosok, alkoholisták, kóros szenvedélyek rabjai, bűnözők, prostituáltak, sehol sem zárja ki az önkéntes szubkulturákat;<sup>11</sup> egy helyen kifejezetten számol velük a megjegyzéssel, hogy a forradalmárnak nincsen „törvényes mestersége”. A marcuse-i „a megbecsültek és a kívülállók szubsztátuma: a más fajok és más bőrszínű kizsákmányoltak és üldözöttek, a munkanélküliek és a munkaképtelenek”<sup>12</sup> ismét teljes tartalmában megjelenik. Goffman nem látja a plauzibilis különbséget azok között a stigmatizáltak között, akik a

<sup>8</sup> Stigma, Frankfurt/Main 1967.

<sup>9</sup> I. m. 7.

<sup>10</sup> I. m. 9.

<sup>11</sup> I. m. 76.

<sup>12</sup> Der eindimensionale Mensch, I. m. 267. HERBERT MARCUSE: Versuch über die Befreiung. Frankfurt/Main 1969. 80. Marcuse itt az ellen tiltakozik, hogy a lumpenproletariátust radikális politikai erőnek tartsák, s így túlértékeljék. „A megbecsültek szubsztátumának” (?) egy felsorolása (?) megtalálható Dahrendorfnál is: Gesellschaft und Demokratie . . . , 87.

<sup>8</sup> tigmát — amely aztán magától értetődővé szeretne válni (politikai csoportok, hippik, hobók stb.) — az osztársadalom kultúrájától való tudatos elhajlás alapján vállalták, és azok között a stigmatizáltak között, akiknek a stigmája eleve elhajlik az osztársadalom normáitól, és akik esetleg csak általa távolodnak el az osztársadalom kultúrájától (négerek, testi fogyatékosok, bűnözők stb.). A *Déli Front* csoport megkülönbözteti a stigmatizáltaknak ezt a két fajtáját. A *Déli Front* csoport felfogása szerint az önkéntelen szubkultúrák a „proletariátus előtti” körben találhatók: objektív érdekeik a (mint előbb már említettük, újonnan definiálandó) proletariátus érdekeivel fedik egymást. Az (NSZK-beli) ortodox ellenvetés, mely szerint itt (az otthonokban gondozottaknál, a bűnözőknél, az ideggyógyintézeti ápoltnál, a hajléktalanoknál, többek között a rokke-reknél is) lumpenproletariátusról van szó, támadható azzal, hogy ezek az önkéntelen szubkultúrák semmi esetre sem a legtöbb esetben lecsúszó kispolgárok (ilyen sok kistulajdonos és kispolgár már nincs az NSZK-ban), hanem süllyedő proletariátus. „Vissza-proletarizálódásuk” kérdése így már nem objektíve, hanem szubjektíve vetődik fel (tudatukkal kapcsolatban); az utóbbiról persze még az NSZK-beli szabadfoglalkozásúak nagy részénél beszélhetünk.

Az önkéntelenek (vagy peremcsoportok, ahogy Marcuse alapján a *Déli Front* nevezi őket) nem hagyják, hogy minden további nélkül a progresszív szubkultúrákhoz sorolják őket. Kulturális szempontból jelentős mértékben eltérnek az uralkodó kultúrától, objektíve feltétlenül proletárok, többnyire azonban teljesen ösztönösek.

Valószínűleg szükséges, hogy amennyiben elhajló normáikban humanisztikus vonások (szolidaritás stb.) fedezhetők fel, preracionalisztikus szubkultúráknak nevezzük őket, hacsak nem (ahogy Párizsban, 1968 májusában a bűnöző és prostituált szubkultúrák viselkedése mutatott erre példát) a regresszív szubkultúrákhoz tartoznak. Így Merton is joggal állapította meg, hogy a bűnözők eszközeikben ugyan igen, céljaikban azonban nem térnek el az osztársadalom normáitól. Esetleg a standard semlegesek közé számíthatjuk őket (1. a következő fejezetet).

A *Déli Front* csoport hangsúlyozta, hogy annak lenne értelme, ha az önkéntelen szubkultúrákat tendenciálisan progresszívnek tekintnék, az önkénteseket viszont nem, mivel ezek túl könnyen integrálhatóak. A következő hibákat követi el itt: 1. nem látja, hogy maga is, mint szocialista csoport, egy önkéntes szubkultúrához tartozik, 2. nem látja, hogy a hippiknek, kommunárdoknak stb. általában (az NSZK-ban) politika-előtti tudatuk van, az Out-drops is főleg a politikai oppozícióhoz tartoznak stb., 3. nem látja, hogy, éppen gazdasági tekintetben, a társadalomnak egy része sincs teljes integrációjában sem olyan veszélyben, mint az önkéntes szubkultúrák. Először is, ez a csoport főként a luxusiparokba — azaz szinte kizárólag a divat- és a szórakoztatóiparba — integrálódott és előreláthatólag a következő gazdasági válság idején visszanyeri szabadságát. Másodszor: elsősorban olyan iparágakba integrálódott, amelyek számára az állami beavatkozási politika olyan kevés biztonságot nyújt, hogy már mindjárt integrálódásuknál igényjogosultságot szereztek egy valószínű helyre a tartalékseregben; tesz róla a szórakoztatóipari versenyben résztvevők jó része is, mivel ez a munka hajszállal kevésbé idegenedett el, mint a futószalag vagy az írógép. Harmadszor: éppen a szórakoztatóipar hatalmas koncentrációja (Bertelsmann, Samy, Teenage-Fair) gondoskodik arról, hogy a látszólag vagy valóban integrálódottak többé-kevésbé rövid úton abba a proletárhelyzetbe kerüljenek, amelyről úgy vélték, hogy az önkéntes szubkultúrák segítségével megmenekülnek tőle. Egyes — a la Langhans renegátok, ha elég szívósan az establishment-tel tartanak, bekerülhetnek oda — az önkéntes szubkultúrák többi része proletariátus marad.

Az önkéntes és önkéntelen szubkultúrák közötti ellentmondás éppen a *Déli Front* gyakorlatában került felszínre, amikor számos lakó kitört a nevelőotthonokból. „Egy önszervezésen alapuló házi lázadás lehetőségeinek előkészítése helyett a növekedékek a városban szívódtak fel, ahol a szubkulturális értékkódexszel (totális önfelszabadítás stb.) kerültek szembe.”<sup>13</sup> Hasonló ellentmondások törtek elő a berlini „Ifjúsági Kommúnák” csoportban is.

Az osztársadalmi kultúra elutasításán alapuló szimpátia, s az, hogy az önkéntes szubkultúrák előszeretettel toboroznak híveket az önkéntelen szubkultúrák köréből, nem újdonság: egyedül Kreuzer Barres-t, Th. Lessinget, Hugo Ballt, Johannes R. Beckert, Ludwig Meishnert, Norman Mailert, Sonkat, Baudelaire-t, Mühsamot, Landauert és Rubinert említi példaként.<sup>14</sup> A „megalázottak” és „megnyomorítottak” listája messze-

<sup>13</sup> 883/39 (1969. XI. 6.), 8.

<sup>14</sup> HELMUT KREUZER: Die Boheme. Stuttgart 1969. 281.

menőben megfelel a Goffman-félének. Kreuzer joggal nevezi „ezt az »asszociálisok« mellett való kiállást” „társadalmi cél nélkülinek” és „nem-polgári létben megtestesülő ideálja kivetítésének”,<sup>15</sup> amit a nem-bohém – szocialista kritika „álforradalmi”-nak titulál.

Ennek a munkának a rendszeressége, a társadalmi konzekvenciája viszont új. A peremesoport-munkások és az önkéntelen szubkultúrák jócskán tudatában vannak normáik összeütközésének. Az ellenszocializációnál fellépő nehézségeket Möller–Neumann–Kohlhepp<sup>16</sup> tisztán kimutatja: a csoportok között hiányzó kommunikáció; a többi politikai szubkultúra részéről hiányzó szolidaritás („lumpenproletariátus”); fluktuáló közreműködés; az elkötelezett munka hiánya, a munkatársak elitiszerű magatartása; a fizikailag sérült, otthonokban nevelkedő fiatalok képtelensége arra, hogy felelősségteljes munkát végezzenek; a rockerek és a politikai szubkultúrák közötti kommunikációs nehézségek; az állami intézmények által kifejtett nyomás, amely annál erősebb, minél jobban felbomlott az állami terv (amíg reményük volt a sikerre, egyes szociális dolgozók készen álltak arra, hogy intézeti gondozottakat kommunákba irányítsanak!),<sup>17</sup> ezáltal a lakóter hiánya (ami arra vezetett, hogy a fiatalokat „a diákok lakóközösségei és kommunái kézről kézre adogatták (sic!)”,<sup>18</sup> pénz, szervezethez hiánya, kevés munka-lehetőség a fiataloknak; a fiataloknak problémáik azonnali megoldásába fektetett reménye. Várható, hogy az önkéntes és önkéntelen szubkultúrák közötti következő interakcióknál hasonló nehézségek merülnek majd fel; ezek közül néhány általában jellemző az ellenkultúrákra. Ezeknek az ellentmondásoknak a helyes megoldását még nem találták meg.

Más önkéntelen szubkultúrákból önkéntesek lettek. Kreuzer<sup>19</sup> és Golowin a cigányokat említi; az, hogy elutasítják a teljesítményelmet, Kreuzer szerint hatással volt a bohémekre. Rex Hopper a latin-amerikai gyarmatokon élő kreolokat, a II. mexikói forradalom (1910) meszticeit hozza fel példaként.<sup>20</sup> Ma az amerikai négek önszervezetei a legjelentősebbek – előbb az SNCC-en és a Fekete Mozgalmakon, mostanában pedig a Fekete Párducok Pártján belül bojkott-mozgalmaikkal, fekete szemináriumaiikkal, gyárakban szervezett akcióbizottságaikkal, iskolasztrájkjaikkal, a Liberation Schoolokkal.<sup>21</sup> Az emocionális szubkultúrák a racionalisztikus szubkultúrák mellett ugyanolyan állandó integrációs gyanú alatt állnak.

Newfield, a liberális Kreuzerhez és az ortodox marxista Helmshez igen hasonló módon, a beat-generációnak az újbóloldatra gyakorolt lumpenproletáros és bohémes hatását hangsúlyozza, anélkül azonban, hogy rávilágítana a megváltozott történelmi szituációra.<sup>22</sup> Mint írja, az SNCC egyes részei 1964-ben városi-bohém szubkultúrákba szakadtak le: alkohelizmus, autóbalesetek, lopások, kábítószeresés, potenciahiány: egy racionalis szubkultúra emocionálissá válik.<sup>23</sup> Margret Kosel ennek a folyamatnak a fordítottját írja le: „A Berlini FU (Szabad Egyetem) hallgatóinak politikai aktivitásán keresztül a csavargó(hobó)-élet hangsúlya a szabad, boldog, de ártalmatlan aszfalttrajzolótlól a politikai elkötelezettség felé tolódott el”;<sup>24</sup> éppen így Frankfurtban is együttműködnek a provók az SDS-sel.<sup>25</sup> Innen is világosan látható, hogy a racionalisztikus és az emocionális szubkultúrák kölcsönösen függenek egymástól: az emocionális szubkultúráknak racionalisztikusakkal való integrálódása, sőt esetleg szintézise, valószínűbb, mint a kooperációjuk.

Az emocionális szubkultúrák szükséges integrálódásának képviselőihez az uralkodó oldalról hatalmas képviselő csatlakozott: Hermann Kahn. Jóslata: „Sansan (San Francisco és Santa Barbara között húzódó óriásváros 20 millió lakossal. – R. S.) egy kényszer nélküli »swimming-poolkultúra« tulajdonosa lesz, amelyet »egészséges degenerációnak« is lehet nevezni nagy törvényenkívüli-csoportjaival, beatnikjeivel, újbólol-

<sup>15</sup> I. m. 284.

<sup>16</sup> MÖLLER-NEUMANN-KOHLHEPP: Jugendkommune. Berlin, 1969.

<sup>17</sup> I. m. 5.

<sup>18</sup> I. m. 1.

<sup>19</sup> KREUZER, I. m. 1–3.

<sup>20</sup> REX D. HOPPER: Cymbemation, Marginality and Revolution. Megtalálható: The New Sociology (kiadó: Horowitz). New York, 1965. 313.

<sup>21</sup> Megtalálható pl.: Berliner Extra-Dienst 33, 1969. 6.

<sup>22</sup> JACK NEWFIELD: A prophetic Minority. New York, 1967. 33.

<sup>23</sup> I. m. 75.

<sup>24</sup> MARGRET KOSEL: Beatniks, Gammler, Provos. Frankfurt/Main, 1967.

<sup>25</sup> I. m. 106.

daliaival, hippijeivel és bohémjeivel.<sup>26</sup> A humanizálódás konkrét utópiája egészséges degenerációvá degradálódik. Kahn és Wiener viszont még tovább megy: ők — nagyjából Kreuzerrel ellentétben — mégis látják a lehetőségét annak, hogy az emocionális szubkultúrák kultúrája egy „posztindusztriális” osztálytársadalom kultúrájává váljék:

„Így az amerikai középosztály a következő okokból adhatná fel a munkához és teljesítményhez igazodó magatartását”:

1. Energiapiazarlás nélkül 10 000 dollárt kereshetnének évente.
2. Nem kell majd keményen dolgozniuk ahhoz, hogy — a luxuscikkekről való lemondáson kívül — könnyen kereshessenek néhány ezer dollárt évente: a hippik, szociális dolgozók, polgárjogi harcosok már ma kijönnek heti 10 dollárból.
3. A jóléti szolgáltatások, nyilvános rendezvények, parkok, strand, múzeumok hozzáférhetőek mindenki számára.
4. A pénz szubjektív használati értéke csökken, azokat a dolgokat viszont, „amelyeket nem lehet megvásárolni”, magasabbra értékeli.
5. A konformitás gazdasági és szociális kényszere csökken, mert az ipari társadalom felépítése befejeződött.
6. A puritán etika fölöslegessé válik; a szorgalom, pontosság, lemondás bensővé válására, a megelégedés halogatására nincs szükség többé.
7. A foglalkozással és a teljesítménnyel szembeni ellenszenv a kultúra oldaláról is támogatást kap.

8. Hangulatváltozást okozó szerek.<sup>27</sup>

Létezik egyúttal egy „felső középosztály” is, amely messzemenően ellenőrzi a gazdasági struktúrát és kezében tartja a fontos városi funkciókat;<sup>28</sup> az egész könyvből végül az tűnik ki, hogy a kapitalista-militarista hatalmi apparátus töretlenül fennmarad. Az emocionális szubkultúrák és a hatalmi apparátus békében megvannak egymás mellett.

Hermann Kahn mégis eléggé dialektikus ahhoz, hogy előre lássa a szubkultúrák antiintegratív akcióit: „Ugyanakkor az ifjúság, amely bizony még felelősség nélkül (még? — R. S.) él a szociális rendszerben, egyre jobban el fog idegenedni egy olyan társadalomtól, amely egészen nyilvánvalóan nincs abban a helyzetben, hogy a szociális igazságosság és meghatározott életcélok iránti igényeit kielégítse. (Olyan igények, amelyek a vezető állású emberek szemében kivihetetleneknek és utopisztikusoknak tűnnek!) Ideológiai mozgalmak alakulnának ki, hogy lázadásokat igazoljanak és a társadalom minden osztályának és rétegének ifjúsága harcolna a régi, »túlhaladott« értékek ellen» (a „túlhaladott” Kahn — Wienernél is idézőjelben szerepel).<sup>29</sup> És: „Sok fehér és középosztálybeli néger érdektelenül, sőt a szimpátia és az egyetértés érzésével figyelni majd a faji zavarásokat és a rombolási akciókat.”<sup>30</sup> Az Oscar Lewistől származó „szegénység kultúrája” a „fölsőleg kultúráját” is jelölhetné: „... jórészt a hippi és a hobó lesz a népesség széles rétegei számára a norma. Ebből következik, hogy ez a csoport befogad olyan ideológiákat, amelyek üdvözlik az amerikai életforma bukását és felbomlását. Ezek az emberek valószínűleg olyan nagyobb városokban gyűlnek össze, amelyeket politikailag ugyan nem ellenőriznek, de ahol létszámuk alapján nagyobb Pressure groups-ot képezhetnek, amelyek segítségével mindannyian társadalmi rendszabályok végrehajtását gátolják majd.”<sup>31</sup>

Az emocionális szubkultúrák korlátlan integrálhatóságával kapcsolatban tehát ugyancsak nem egyszerű a helyzet.

A racionális szubkultúrák mindenekelőtt politikai munkásokból és értelmiségiek-ből állnak, ha eltekintünk az etnikai kisebbségektől. Az értelmiségi szubkultúrák problémája régi: az anarchistáknak azt hányják a szemükre, hogy az értelmiség jó része tartozik hozzájuk; a szociáldemokratáknak az értelmiségiekkel szembeni bizalmatlansága szinte állandó volt (a „fiatalok”-kal való összeecsapás 1890 után, Bebel felhívása, hogy az értelmiségieket kétszer nézze meg magának mindenki). A közbeeső időben az értelmiségiek objektív helyzete megváltozott: valójában proletarizálódtak — a termelés, a szocializáció, a szórakoztatóipar bérmunkásai „... a társadalom vagyontalan tagjai... akik magasabb képzést... kaptak, de nem találnak... megfelelő munkakört vagy »szellemi« munkájukban... kielégítő létalapot, mégsem... adják föl megfelelő igé-

<sup>26</sup> KAHN-WIENER: I. m. 77.

<sup>27</sup> KAHN-WIENER: I. m. 190.

<sup>28</sup> I. m. 192.

<sup>29</sup> I. m. 191.

<sup>30</sup> I. m. 192.

<sup>31</sup> I. m. 192., valamint: 334.

nyeket s azt, hogy más réteg tagjai legyenek, mihelyt lehet”.<sup>32</sup> Kreuzer még így írja le az értelmiségi proletariátust, azzal a megjegyzéssel, hogy ennek csak egy kis része fogható fel a proletariátus részeként. Ez kezd másként lenni. Lipset úgy definiálja az értelmiségiakat, mint azokat, akik „a kultúrát . . . létrehozzák, elosztják és felhasználják”,<sup>33</sup> ha kapitalista stílusban is: az értelmiségi, mint a kultúra elosztásának ügynökei. A szellemi teljesítmény, mint áru közhely lett, úgy is, mint ellentmondás.<sup>34</sup>

Az, hogy az értelmiségi funkciója elsősorban kritikában és utópiában rögződik, biztosítja neki egyrészt azt, hogy avantgardisztikus helyzete legyen a racionális szubkultúrában, másrészt pedig azt, hogy az uralmon levők mélységesen elutasítsák. Az értelmiségit ezért a nagy Brockhaus-lexikon (1954) úgy definiálja: „egyoldalúan szellemi ember, aki a tudat nélküliek hatóerejével és értékével nem törődik”. Herder államlexikonában (1959) ez így hangzik: „Az értelmiségi társadalom- és kultúrkritikájával neveli a bizonytalanság és az elégedetlenség egyre növeksző érzését.” Kahn és Wiener „az elidegenedett értelmiségi véleményalkotásai”-ról<sup>35</sup> beszél. Ez az uralkodó tanítás még magának Kreuzernek is sok, aki elfogadja azt, hogy az intellektuális kritika hatása reális bajokon alapszik.<sup>36</sup> „Az intellektusnak és az intelligenciának homályos híre van. Kedélyértékek és szociálisan kíváncsatos tulajdonságok által kell összekapcsolódniuk, mert különben aszociálisnak, amorálisnak, bionegatívnak tartják őket. Az információpszichológia az intelligenciát nemrég „elemi folyamatok közlési zavarainak erőssége”-ként határozta meg. A nép már régóta tudja, s a modern társadalomban naponta bebizonyosodik, hogy az átlagon felüli intelligencia rontja azt a teljesítményt, amit az alkalmazkodáshoz megkövetelnek. Azóta, hogy Platón kirohanásokat intézett a szofisták ellen, akik utat nyitottak a türannoszok előtt, mindig ezt a rendzavarót tették felelőssé a társadalom bűneiért és ügyetlenségeiért: Rousseau, Burke, Tocqueville, Péguay, Max Weber és ezernyi más szerző. Az intellektus, amely minden értéket és kapcsolatot szétzúz, az oka az összeomlásnak, a forradalomnak, a diktatúrának — a diktátorok különben ugyanezen a véleményen voltak, és tettek arról, hogy csak az ő oldalukon álljanak értelmiségiak.”<sup>37</sup>

A *Kursbuch* 9-ben Nirumand (*A német haladó értelmiség kritikájához*) és Michel (*A szóltan értelmiség*, 3. rész) éppen az értelmiség kritikai funkciójának korlátozottságát bírálta. „Az értelmiségi gondolkodtak, a többiek cselekedtek . . .”;<sup>38</sup> „Van ugyan bizonyos előjoguk, hogy állásfoglalásokat terjesszenek, de nincs meg a hatalmuk, hogy keresztülvigyék őket.”<sup>39</sup> Azért, hogy az általuk megkövetelt „reflexió a gyakorlat kedvéért”<sup>40</sup> meglegyen, a közbeeső időben a racionalisztikus szubkultúráknál kezdtek kereskedni.

A progresszív szubkultúrák a kompakt többséggel összefüggő gyakorlat nélkül elszigeteltségre vannak ítélve, racionalitás és elmélet nélkül vak gyakorlatra, amely a kompakt többség normáihoz és intézményeihez való alkalmazkodást gondolkodás nélkül követi, emóciók és a dogmatikus aszalódás tudata nélkül, s ezzel ismét vagy a tömegektől való elszigetelődéshez, vagy pedig a normáikhoz való töretlen alkalmazkodáshoz vezet. A progresszív szubkultúrák továbbfejlesztésének egyetlen lehetősége az elmélet, a gyakorlat és a tudat összevasztásában van: lehetséges élszapat-funkciójukban azzal a tendenciával együtt, hogy progresszív szubkultúrákként följebb emelkedjenek. Különösen a racionalisztikus szubkultúrák lényegi funkciója az, hogy értelmiségi pozícióikban küzdjék le magukat a munkamegosztás legyőzése és az osztálytársadalom által megkedvelt, indukált szokás, a kritikai gondolkodás segítségével. Egy olyan élszapat, amely nem tekinti céljának önmaga megszüntetését, nem új társadalmat, hanem új elitet hoz létre. „A racionális tekintélyben benne lakozik az a tendencia, hogy maga leszámoljon önmagával”, véli, joggal, Erick Fromm . . . Egy elit lehet bármilyen mobil, bármilyen nyitott a társadalom minden rétege számára, elit jellegén ez nem változtat semmit. Nem a mobilitás, azaz konkrétan a proletariátus oldalán tapasztalható korlátlan elvándorlási lehetőség, hanem a fölemelkedésre való feltartóztatathatlan törekvés hozza létre az élszapatot.

<sup>32</sup> KREUZER, I. m. 238.

<sup>33</sup> Idézi Darhendorf, I. m. 309.

<sup>34</sup> „Az értelmiségi mint a jövő munkásosztályának része” kérdéséhez I. még: J. E. SEIFFERT: Zengakuren. München, 1969. 41.

<sup>35</sup> KAHN-WIENER: I. m. 57.

<sup>36</sup> KREUZER: I. m. 291.

<sup>37</sup> KARL MARKUS MICHEL: Die sprachlose Intelligenz. Frankfurt/Main, 1968.

<sup>38</sup> MICHEL: Intelligenz, III. Megtalálható: Kursbuch 9, 202.

<sup>39</sup> I. m. 211.

<sup>40</sup> I. m. 225.

A progresszív szubkultúráknak mindezek után sem szükségszerű, de lehetséges élcsoport-funkciójából alakul ki egyik, a regresszív szubkultúrákkal szembeni ellentmondásuk. A regresszív szubkultúrák szükség szerint nem válhatnak élcsoporttá, csak ellité — ezáltal fölöslegessé válik az is, hogy konkrét (pozitív) utópia szülessen a regresszív szubkultúrákkal kapcsolatban. A regresszív szubkultúrák negatív konkrét utópiája a vezető követésének elve: a „nagy fivér” egy-ember-establishment-je — az egész népeség, mint kompakt többség. Platón filozófus uralkodója, az ifjúsági mozgalom, Oswald Spengler és Stefan George „vezére”, a bűnözők és a bandák nagyfőnöke, Jehova, Lucifer és Adolf Hitler a Pokol Angyalainál és a Zarándokoknál, ez az utópia mindegyikükből következik.

A progresszív és regresszív szubkultúrák megkülönböztetésének további kritériumai:

1. A progresszív szubkultúrák az osztályadalmi értékrendet (a „standard”-ot: egy olyan egyensúlyi struktúrát, amely egy szabály indextől), amely a normákat tartalmazza (függ — ezt az indexet az uralkodó rend kezeli), át akarják alakítani: a regresszív szubkultúrák általában csak a standard használatvezetőinek kicserélésére törekkenek.<sup>41</sup>

2. A progresszív szubkultúrák közvetlenül adnak hangot az establishment-tel szembeni ellenségességüknek; a regresszív szubkultúrák inkább hajlanak — mint a kompakt többség — arra, hogy ezt tartalék objektumokra vigyék át (Coser).<sup>42</sup>

3. A progresszív szubkultúrák nagyjából a proletariátusból (a proletár értelmiségiek és a műszaki értelmiséget is hozzászámítva), a regresszív szubkultúrák a kispolgárságból és a lumpenproletariátusból származnak. Ez magyarázatot nyújt arra is, hogy a kispolgárság számának csökkenésével viszonylag visszaestek a regresszív szubkultúrák.

(Fordította: Török Ádám)

(Rolf Schwendtner: *Theorie der Subkultur*. Köln—Berlin, 1971. Kiepenhauer und Witsch. I—VI. Kapitel, 9—59. (Rövidtve))

<sup>41</sup> WERNER LEINFELLNER: *Theorie der Revolutionen*. Megtalálható: *Theorie der Wohlfahrtsgesellschaft*, Papier des Instituts für höh. Studien u. wiss. Forschung, Wien, 1967. 40.

<sup>42</sup> LEWIS COSER: *Theorie sozialer Konflikte*. Neuwied—Berlin, 1965. 47. és 54., valamint természetesen WILHELM REICH, KENTLER.



## Ellenkultúra-alkotás

Az ellenkultúra, amellyel ez a könyv foglalkozik, mint tanulmányozandó témát tartalmazza mindazokat a kötelmeket, amelyeket megfelelő intellektuális óvatosság pestisként kerülendőnek ítélne. Vannak kollégáim az Akadémián, akik nagyon közel voltak ahhoz, hogy meggyőzzenek arról, hogy olyan dolgok, mint „A romantikus mozgalom” vagy a „Renaissance” egyáltalán nem is léteztek, még akkor sem, ha mikroszkóppal vizsgálják a történelem jelenségeit. Ilyen felfogással az ember hajlamos arra, hogy csupán sokféle embert lásson, akik sokféle dolgot csinálnak és sok mindenfélét gondolnak. Mennyivel sebezhetőbbé válik az ilyen széles nyomtávú kategorizálás, ha a viharos egyidejű esemény elemeit szándékozik kordába zárni és kommentálásra féken tartani. És mégis az a csalóka felfogás, amelyet az „idők szellemé”-nek hívnak, csak ott okvetetlenkedik elménkben és elismerést követel, mert az egyetlen olyan rendelkezésre álló módnak tűnik, amellyel, akárcsak provizorikusan is, de érzékelni lehet a világot, amelyben élünk. Bizonyára kényelmes lenne, ha ezek a visszasán ekto plazmikus *Zeitgeistek* tagkönyvvvel bíró mozgalmak volnának, vezérkarokkal, végrehajtó bizottsággal és hivatalos manifesztumok egész tömegével. Dehát persze nem ez a helyzet. Ezért az ember arra kényszerül, hogy bizonyos izgalommal ragadja meg őket, eleve belenyugodva abba, hogy kivételek nagy számban csúsznak át az általánosítás rostáján, de mindig remélvén azt, hogy a szilárdabból és az értékeesebből végül is azért több marad vissza, mint amennyi áthull.

Mindez arra szolgál, hogy nyíltan megengedjen bármilyen mennyiségű módosítást mindabban, amit itt a kortársi ifjúsági kultúráról mondanék. Vitan felül, magától értendőnek tűnik előttem, hogy korunk és ifjúságunk érdeklődése az elidegenedés pszichológiájában, a keleti miszticizmusban, a pszichés kábítószerekben és a kommunista tapasztalatokban olyan kulturális helyzetet fog át, amely radikálisan eltér azoktól az értékektől és felfogásoktól, amelyek társadalmunk főáramlatai voltak legalább a XVII. századi Tudományos Forradalomtól kezdve. Mégis az a meggyőződésem, hogy ennek a helyzetnek sokat kell még érlelődnie, mielőtt elsőbbségi joga érvényesülhetne és mielőtt jól kifejezett társadalmi kohézió növekedhetné fel körülötte.

Ebben a témában az ellenkultúra, amelyről beszélek, csak az ifjúságnak egy szűk kisebbségét és felnőtt támogatóik maroknyi csoportját öleli fel. Kizárja ifjaink konzervatívabb rétegét, amely számára egy kissé kevesebb Társadalombiztosítás és egy kicsivel több régi világbeli vallás (plusz több szolgálatban levő rendőr) elegendő volna arra, hogy a Nagy Társadalmat széppé varázsolja. Kizárja liberálisabb ifjúságunkat, amely számára az alfa és az omega a politikában ma is az a bizonyos Kennedy stílus. Kizárja a régi vonalú marxista ifjúsági csoportok szórványait, amelyeknek tagjai, mint annak idején apáik, tovább őrzik a proletárforradalom hamuját, figyelvén, hogy mikor parázslík föl. És ami fontosabb, kizárja nagy mértékben a harcias fekete ifjúságot, amelynek politikai programját etnikai fogalmakkal olyan beszűkítetten definiálták, hogy sürgetése ellenére, jelenleg már olyan régimódi kulturális szempontból, mint a XIX. század mitológikus nacionalista költészte. Mindenesetre a fekete ifjúság helyzete olyan speciális tárgyalásmódot igényelne, hogy az méltán könyvtérjedelművé nyúlnék.

Ha van mentség az ifjúság megtárgyalásában ilyen kivételek kikötésének, talán az lehet, hogy az ellenkultúrájú ifjúság eléggé jelentős mind számban, mind pedig kritikai erejét tekintve arra, hogy kiérdemelje teljes figyelmünket. Nézetem szerint azonban az ellenkultúra, a figyelem megérdemlésén túl, keservesen igényli is, hogy felfigyeljenek rá. Én ugyanis teljesen tanácstalan vagyok azt illetően, hogy ezen ellenvéleménnyel rendelkező fiatalok és az őket követő néhány elkövetkező generáció kívül, hol lehet föllelteni az elégedetlenséget és újtásvágyat, amely ezt a mi dezorientált civilizáción-

kat átalakíthatja valami olyanná, amelyet az ember otthonának tekinthet. Ők az az anyaméh, amelyben egy más, de még mindig fölöttébb törekény jövő alakot ölthet. Adottságként ez a változat rikító jelmezben jelenik meg, ruházatot sok és egzotikus forrásból kölcsönzött — a pszichiátria mélyéből, a baloldali ideológiából érlelt maradékokból, keleti vallásokból, a romantikus *Weltschmerz*-ből, anarchista szocialista teóriából, Dada-ból és amerikai indián tanokból és, feltételezem, az örök bölcseségből. Mégis úgy tűnik nekem, mintha ez volna az egyetlen, amit felemelhetnének a technokrata totalitarizmus végső konszolidálódása ellen, amelyben megtervezetten kiszolgáltatottnak találánánk magunkat egy olyan létezési formának, amely teljességgel idegen mindennel szemben, ami eddig az emberi életet érdekes élménnyé tette.

Ha az ellenkultúra ellenállása kudarcot vall, akkor semmi más nem vár ránk, mint amit az anti-utopisták, például Huxley meg Orwell, megjósoltak — bár, én azt hiszem, hogy ez a komor önkényuralom sokkal stabilabb lesz és sokkal hatékonyabb mint ahogy prófétáink előre láthatták. Mert ezek pókháló vékonyságú észrevehetetlenül finom belső manipulációs technikával lesznek felszerelve. És mindenek felett felhatalmasodó technokrata paradicsomunknak megvan az a képessége, hogy denaturálja a képzeletet, kisajátítván magának az Értelem, a Valóság, a Fejlődés és Tudás jelentését, lehetetlenné teszi majd az ember számára, hogy alkalmatlankodón kielégítetlen cselekvési képességét ne elmebajnak bélyegezze. És ezen elmebaj számára majd generózan rendelkezésre fognak állni humanisztikus terápiák.

Meglehet, hogy sok olvasó előtt az ebben a könyvben fölvetett kérdések jelentőség nélkülűnek vagy szózagyaléknak fognak tűnni. Nem könnyű dolog rákérdezni a teljességgel érzékelhető, teljes mértékben jó szándékú, de mégis redukáló humanizmusra, amellyel a technokrácia körülvetzi magát anélkül, hogy föltűnnék, milyen holt és hitelét veszített nyelvet beszél. Különösképpen, ha valaki föltételezi — mint ahogy én is (*mérlegre téven* a régi és új baloldali doktrinér eszkatológiáját) —, hogy a technokrácia adottságain belül van az, hogy hasznosítsa ipari rátermettséget, szociális technikáját, abszolút bőségét és jól kiépített megtevesztő taktikáját, hogy csökkentse a szerveztlenségből, nélkülözésből és jelen életünket állandóan zavaró igazságtalanságokból eredő feszültségeket, oly módon, hogy azt a legtöbb ember tökéletesen elfogadhatónak találja. (Kérem, figyeljék meg, én nem azt mondtam, hogy *megoldja* a problémákat, hanem hogy kezelő pszichoterápiaként okosan enyhíti a neurotikus fájdalmat). A technokrácia nem egyszerűen egy hatalmi struktúra, amely ügyesen használja hatalmas anyagi befolyását; a technokrácia egy hatalmas kulturális imperatívusz, valóságos misztérium, amelyet a néptömegek mélysegesen szentesítenek. Éppen ezért egy roppant spongyához hasonlítható, amely fölítat bármely elképesztő mennyiségű elégedetlenséget és agitációt, gyakran, amikor még csak szórakoztató különekődésnek vagy kérértlen aberrációnak tűnnék. Felmerülhet hát a kérdés: „Ha a technokrácia hatalmas történelmi menete valóban oly sok és általánosan ratifikált értékre törekszik mint az Igazságkeresés, a Természet Meghódítása, Bőség Társadalma, az Alkotó Pihenés, a Jól-Beszabályozott Élet, akkor hát miért nem nyugszunk bele és miért nem örülünk haladásának?”

A válasz szerintem az, hogy én képtelen vagyok az általunk most oly magabiztosan követett útnak a végén mást látni, mint ama bizonyos fonnyadt fa alatt Samuel Beckett két szomorú csavargóját, amint csak várják, csak egyre várják, hogy végre elkezdődjék már az életük. Legfeljebb csak azzal a különbséggel, hogy azt hiszem, az a fa sem lesz valódi fa, hanem valamiféle műanyag utánzat. Meg aztán . . . még az is kiderülhet, hogy a két csavargó is automata . . . de, természetesen, széles, beprogramozott vigyor fog ülni arcukon.

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

(Theodore Roszak: *The Making of a Counter Culture. Reflexions on the Technocratic Society and its Youthful Opposition.* — London, 1970. Faber and Faber, 303.)

## Az egyetemi ifjúság és a „tömegkultúra”

A radikális egyetemi ifjúság az „elit-kultúráról” a „tömegkultúrára” való határozott orientációváltásának (rosszul titkolt) dühét — bárhogyan is nevezhetnénk az ilyen orientációváltás eredményét: „a lázadás szubkultúrájának” vagy „ellenkultúrájának” — a trachtenbergi típus emberei fel tudják fogni, annak ellenére, hogy az ilyesféle orientációváltás kétségtelenül divatjelenség is, de meg van a lehetőség arra is, hogy világnézeti, filozófiai „önigazolást” találjon. Az „elméleti megalapozás” ilyesféle képességére való utalás — legyen bár kevésbé gyümölcsöző, de bizonyos mértékig a „tömegkultúra” felé irányuló orientáció szükségessége — már bennefoglaltatik Goldstein fentebb idézett szavaiban is; azaz, hogy a „tömegkultúra” van annyira „életképes”, mint a „nagy művészet” (a kultúra általában).

Valójában, ha a kulturális képződmények „valódiságának” kritériumává tesszük „életképességüket”, akkor a kultúra legkülönbözőbb szférái egyenlítődnék ki. A „tömegkultúrának” több joggal kell rendelkeznie, mint az „elitkultúrának” (és a „nagy kultúrának” általában) — legalább a „tömegtársadalomban”, amelyben a „tömegkultúra” létrejött és amelynek életében a legmélyebb gyökerei vannak. Ugyanakkor a megítélésnek ez a módja, amelyből mint „ $2 \times 2 = 4$ ” következik a végeredmény a „tömegkultúra” javára, a „nagykultúra” ellenében, közel sem csak Goldsteinre jellemző. Őrá, mint ezt kitűnően megfigyeli Trachtenberg is, a kulturális antropológia is jellemző, amely a „kultúra összehasonlító vizsgálatába relativizmust visz bele, azaz azt az eszmét, amelynek megfelelően semmilyen kultúra sem formálhat jogot a belső felsőbbrendűsége egy másik, hasonló körülmények között létrejött kultúra felett (118., 500.).

Meg kell jegyeznünk, hogy a megítélésnek ez a módja általában sajátja az „életfilozófiához” vonzó világfelfogásnak — többek között ilyen a lázadó egyetemisták világfelfogása is. Ez utóbbi okkal magyarázható, hogy a radikális egyetemisták mostanában inkább hajlanak a kultúra „funkcionális” meghatározása felé, mint az „értékközpontú” definíció felé, amely eddig uralkodott a bölcsesek körében.

Ha Trachtenberg szerint a kultúra „értékközpontú” meghatározása a társadalom ideális értékeire irányul, azok az értékek, amelyeket a társadalom kollektívan elfogad legjobbnak, legemelkedettebbnek, legméltóbb eredménynek a „lélek” területén (118., 499.), ami a „funkcionális” meghatározást illeti, a dolog másképpen áll. Ez annak alapján alakul ki, hogy a szociológusok (és antropológusok) a kultúrát reális funkcionálisnak nevezik a társadalom életében, reális funkcionálisnak ezen élet megőrzésében. A funkcionális meghatározás „a társadalom életének összes formájához”, szokásaihoz tartozik, mint ahogyan a művészetéhez, viselkedési normáihoz is, „mint ahogyan a hivatalos eszméhez is” (118., 499.). Ha az első meghatározás a társadalomkritika számára válik kiindulási ponttá — a legismertebb értékek szempontjából —, akkor a második meghatározás kritikusan — néha az első viszonylatában válik azzá, abban a vonatkozásban, amit a bölcsesek a hagyomány szerint értenek kultúrán. Ez a fogalom a funkcionális meghatározás számára abból a szempontból válik a kritika tárgyává, hogy hogyan funkcionál gyakorlatilag a kultúra, és nem abból, hogy hogyan kellene funkcionálnia. A kultúra funkcionális fogalma: „nem bírál, hanem leír” (118., 500.), leírva magyaráz, magyarázva megbékít, megbékítve igazol.

A kultúra első meghatározásának kiinduló momentuma az élet értelmezése a társadalom etikai és filozófiai, politikai és művészi ideáljainak aspektusából, a másodiké — az élet intenzitása, „életszerűsége” — azoknak a „vitális” törekvéseknek az aspektusából, amelyek az emberi cselekedeteket és ideálokat előidézik. A kultúra első fogalma „az individuális kultúrára teszi a hangsúlyt, az érzelmek pontosítására”, különösen az értékek fejlődésére (és az ember által való elsajátítására), „amelyek érzelmet adnak az életnek”. (118., 500.) A második fogalom a kultúrát az instrumentalizmusnak megfelelően, névtele-

nül és „globálisan” — mint „általában az élet” megőrzésének fegyverét fogja fel, amelynek intenzitása („elragadtatása”, más esetekben a folyamatossága) adja meg értelmét.

Könnyű észrevenni, hogy a kultúra második meghatározása sokkal jobban megfelel a *polgári* társadalomnak — annak fogyasztói szakaszában —, amely nem rendelkezik az élet „minőségének”, lelki tartalmának értékeléséhez szükséges kritériumokkal, ezért teljesen szabadon alárendeli azt a „mennységnek”, amely a tárgyak mennyiségére bomlik szét, amelyeket a fogyasztó birtokol, a gyönyörködés mennyiségére, amelyet átél stb. stb.

Amennyire „az életfilozófia”, amely a kultúra funkcionális felfogásának alapját képezi, lényegében képtelen az emberi lét lelki dimenzióinak problémáit megoldani,\* annyira bűnös ez az értelmezés a kultúra lelki aspektusainak lebecsülésében, a kulturális hagyományok ignorálásában stb. És abban a mértékben, amelyben ez az értelmezés tudatosan vagy öntudatlanul asszimilálódott a lázadó egyetemistákban, kultúrpolitikájukban (pontosabban abban, amit feltételeken így lehet nevezni) megjelentek a megfelelő vulgáris tendenciák is. Részben sajnálattal konstatálja ezt Trachtenberg is, akinek szavai szerint, sok egyetemista lázadásában, amely az egyetem ellen fordul, megtalálható az a követelés, hogy „általában vessék el a lelki életet” (118., 501.). Ezt a követelést nem tudják támogatni azok a tanárok sem, akik figyelmet fordítottak a radikális egyetemisták sok más követelésére, nem támogatja ezt Trachtenberg sem.

Azoknak a tanároknak az oldalára áll, akik igyekeznek bebizonyítani „érveiket”. „A tanári kar kegyetlen szembenállásának egyik oka — írja — annak a súlyos ténynek felismerésében nyilvánul meg, hogy annak ellenére, hogy a hallgatók képesek cselekedni az etikai imperatívuszából kiindulva . . . ugyanakkor képesek előjogot is adni az öntudatlanságnak, amelyet mi mindig úgy érzékelünk, mint a félelem meglétét az amerikai életben.” A „tisztá” átélések kutatása, a gondolkodás felváltása az érzéssel, a tudományosságtól való elhajlás — mindezek az amerikai kultúra történelmi vonásai (118., 501., 502.). Itt arról a tendenciáról van szó, amely „a tömegtársadalom” létrehozta, és a „tömegkultúrában” kap adekvát kifejezést az erő, az irracionális érzelmi kitörés kultuszával stb., amely a „társadalmi tudat alatti” szféráján — a félelem, az erőtlenség, a hitetlenség az ember racionális képességeinek a világgal való orientálásában — titkos érzékelésén alapszik.

De mindez megmutatja, hogy nemcsak a radikális egyetemisták áthangolódásáról van szó „az elitkultúrától a tömegkultúrára”, a kulturális élet egyik pólusáról a másikra. Hiszen ahogy mondják, a világnézeti szférában is, különösen a filozófiában nem olyan egyszerű dolog számolni a „tömegkultúra” vezetésével, léteznek határozott tendenciák, amelyek szemben állnak az egyetemnek humanista tradícióival, és annak ellenére, hogy más intellektuális színvonalon állnak, megfelelnek a „tömegkultúra” általános *lélekellenes* törekvésének, amelyet a „késő-polgári társadalom” honosított meg. Ezek között a tendenciák között egyrészt megtalálható a „tömegkultúra” általános törekvése — másrészt létezik valami hasonló, „előre megállapított harmónia”. Annak ellenére, hogy az antiintellektuális, lélekellenes, antihumanista tendencia képes egy meghatározott időszakban úgy tudatosulni (vagy mások által tudatosodni), mint az „elit”, a „kivételes”, az igazi „lélekarisztokraták” *vagyona* stb., a sorsa az, hogy átváltozzék a „tömegkultúra” elemévé, a legbanálisabb értelemben.

A probléma nem ott van, mint időnként gondolják, hogy a kultúra minden eredményének sorsa, hogy elterjedjen a „tömegben”, aztán elkeveredjen a „tömegkultúrában”. Nem, annál is inkább, mivel a tömegkultúra a „tömegtársadalom” (késő-polgári) által formálódik, kolosszális kiválasztóképeséggel bír, és előbb vagy utóbb „kitaszítja” magából a számára szervesetlen elemeket. Arról van szó, hogy az említett antiintellektuális, lélekellenes, antihumanista tendenciák kezdettől fogva belsőleg rokonságban voltak a „tömegkultúrának” olyan titkos („tudat alatti”) előfeltételeivel, amelyek a társadalmi élet más pólusán alakultak ki. És éppen e belső rokonság ereje miatt előbb vagy utóbb ezeknek a tendenciáknak szükségszerűen éppen a „tömegkultúra” és nem más, legfontosabb stílusformáló momentumaivá kellett válniuk.

(Fordította: Ratzky Rita)

\* Még A. Schopenhauer, aki az első lökést adta az „életfilozófia” irányzatához, sem tudta megoldani azt a kérdést, hogy miért az akarat, amely abszolút elv minőségében posztulál, *hívja ki* az élethez a tudatot (általában a kultúrát) — a maga egyenes ellentétét. Hiszen a schopenhaueri akarat csak saját magát kívánja, a „saját életét” — hogyan történt hirtelen, hogy „megkívánta” saját ellentétét, az észétikai felfogást, a világ „esszményi lényegének” megértését stb. — *annál inkább*, mivel Schopenhauer feltételezi az „akarat” összhatalom, az „életösztön” alól való felszabadulást. (Érzelmi kitörés, hajlam.)

## Bomba kultúra

Ez a könyv elsősorban a „nem beavatottaknak” íródott, az apukáknak és anyukáknak, akik úgy tesznek, mintha a jövő biztonságosnak ígérkezne; a politikusoknak, akik társadalmuk szétbomlását csak az atombomba eltörlésével tudják megakadályozni; a Beatles-rajongóknak, akik soha nem hallották Elvist; az öregedő jampeceknek, akik soha nem hallgatták a Muddy Waterst; az Ivy League<sup>1</sup> menő fejének, akik soha nem hallottak a Birdről; a hippi-lánynak, aki soha nem olvasott Ginsberg verseket, és nem tudja, hogy olyan cuccban van, mint Ginsberg anyja egy nyári táborban lefényképezve; az Észak-Vietnam-elleneseknek, akik soha nem gondolnak a Bombára; a mikro-szoknyás képzőművész lánynak, akit soha nem erőszakolt meg Picasso; a csettintgető hirdetési ügynököknek és a színes mellékletet olvasó entellektüelleknek; az egyetemi ál-Leavis rajongóknak és az Amerikai Légierő népi együtteseinek. A könyvben számos helyen, de végig és egyöntetűen használt többes szám első személy „ránk, az emberekre”, „ránk, a háború utáni nemzedékre”, „ránk, az atombomba-ellenesekre”, végül ránk, az „Underground mozgalom tagjaira” vonatkozik.

Ez az utolsó rész a „beavatottaknak” szól. Az Underground mozgalomnak, a művészeknek és a négy év előtti,<sup>2</sup> elidegenedett gondolkodóknak, kiknek gondolatai talajt veszítettek.

Nekik akarom azt mondani, hogy a kábítószer használata ugyan nagyon jó stratégia a társadalom ellen, de nagyon rossz alternatíva. Ugyanezt lehet elmondani a filozófiában és vallásban fellelhető nihilista elemekről, mint a kábítószer-kultusz kísérőjelenségeiről.

A kábítószerek és a szubkultúra egyre növekvő mértékben kölcsönösen egymást kikényszerítővé váltak a Hiroshima utáni években, és 1963 óta felgyorsították a művészek de Sade óta folytatott támadásait a hivatalos kultúra ellen. Négy évvel ezelőtt az Underground mozgalom szükségesnek látta, hogy az alábbi, nagyobb fejlődésvonalakat a nyilvánosságra hozza:

a) az egyént felszabadító delirium terjed, melynek következtében a törzsi telepátia megértés fokozódhat az emberek körében

b) újra fel kell szítani az univerzum csodáival szembeni mérhetetlen bámulatot, az esztétikai érzékelést növelni az utilitáriánus érzékelés helyett, a betonút helyébe visszatenni a selymes szalag, a művészes helyébe pedig a fény tejútjának képzetét

c) ki kell terjeszteni az emberi tudatot a folyamatos és végső soron lélekölő politikai-haszonzelvű közeg határain túlra is

d) nemzetközi törzset vagy osztályt kell létrehozni az országok pusztító rendszere helyett

e) túl kell járni a rendőrség, a nevelők és a moralisták eszén, akik által a halálgépezet fenn volt/van tartva

f) olyan erőket kell a fennálló kultúrába beengedni, amelyek megmozgatnák a társadalmat, gyengítenék stabilizáló, morális gyökereit, pontosságát, szolgáltságát és a tulajdont

g) olyan könnyedséget vinni a közéletbe, melynek nyomán az emberek szabadon és büntudat nélkül basznának, vadul táncolnának és mindig tarkabarka ruhákat viselnének

<sup>1</sup> Az USA északkeleti részén levő régi magánegyetemek, elsősorban a Yale, Harvard, Princeton, Columbia stb. összefoglaló neve.

<sup>2</sup> 1965–66.

h) tökéletesen és véglegesen el kell törölni a Pál apostol-féle hazugságot, mely a keresztény konvenciókban hallgatólagosan benne van, azt, hogy az emberek se nem szarnak, se nem vizelnek, se nem közösülnek. Felállítani egy olyan embereszményt, amelyben az álszentségnek és hazugságnak nyoma sincs, ténylegesen visszaállítani egy egészsz- és szépségérzetet, amely a nemiszervekre és a fenék lukjára is vonatkozik.

Úgy váltunk, ha eleget dolgozunk másológépeinkkel, filmfelvevőinkkel, versfelolvasásokkal és happeningekkel, a mi dzsesszünkkel és levágó kritikáinkkal egy-két évtized alatt néhány fő vonalat mozgásba tudunk hozni, és fogesikorgatva hisszük, hogy éppen időben akadályozzuk meg az öngyilkosságot.

Emlékszem arra, amikor saját magam számára felfogtam ezeket a dolgokat, a veszélyeztetett világ számomra fenntartott zugában, ahogy Ginsberg, Sanders, Kupferberg, Buffoughs, Leary tette a sajátjában, azt, hogy egy olyan vallást kell létesíteni, melyet mindenki saját, teljesen egyéni szenzibilitásának megfelelően táplál és irányít, hogy a templomok elcsépelt, zsarnok istene tűnjön el, hadd nyerjen az ember élete értelmet egy nyolcvan évig tartó önkívületi áldozat formájában a Lét felé. Emlékszem, hogy a katonai szolgálat alatt a priccsemen fekve hallgattam a rádió, amint Nasszer és Eden<sup>3</sup> mint két hülye örjöngött, miközben a sugárfertőzés egyre sűrűbb lett a levegőben; ekkor megértettem, hogy attól az emberi állapottól menekülünk, amelyet kicsinyes finnyassággal már amúgy is elutasítottunk, mivel megnevezhetetlenné tettük azokat a tápláló és szexuális funkciókat, melyek *kegyelméből*, igen, *kegyelméből*, ma a földön vagyunk, s ezáltal megtagadtuk létezésünket; sőt, meg is akarjuk önmagunkat semmisíteni, hogy nukleáris öngyilkossággal meneküljünk meg létünkől, melyre végül is ilyen torz undorral nézünk. Emlékszem, tisztán megértettem, hogy ha az ajtókat leszednék a vécekről, a szülészobákról, a halottaskamrákról, ha azok az elveszett és kétségbeesett állomási ölelések, melyeket oly gyakran láttam a háború alatt, egészséges és közös beteljesüléssé válnának, ha még egyszer phallosz körül táncolnánk és kukoricát növelnénk az ürülékünkéből, hát az lenne a kezdet.

Az Underground mozgalmaiban egy ilyesfajta kezdet felé tapogatóztunk. Pop kultúra, LSD és a fogamzásgátló pirula ösztöklélt és irányított bennünket, meg a „be nem avatottak”, kik mindaddig példátlan ocsmányságokat követtek el Vietnamban; mindezek a célok megvalósultak az 1963 és 1967 közötti négy tevékeny esztendő során. Hál'istennek ma se a zsaruk, se az Underground, se a Maffia nem tehet ez ellen már semmit. A hippiruhás titkárnők, a kibukott mérnökhallgatók a gyenge kábítószereket szívó tanár-diákok, a szűrés-böles fiatal melósok, akiknek az amfetamin<sup>4</sup> olyan jó ismerősük, lehagyták a templomokat, a törvényeket és az értelmiségieket. A pszichedelikus<sup>5</sup> összejövetellek lényegtelenek. Ami történik, az nagy horderejű és komoly. Mintha most volna esély.

1965-ben a félig kész stigma mellett ültünk és azt mondtuk: „Az ég szerelmére, csináljunk már valami szépet” és senki, egyáltalán senki nem tudott közülünk komoly meggyőződéssel hinni valamiben, talán Keith Nussgrove volt az egyetlen, a kivétel. Jóleső arra gondolni, hogy abból a sivár szennyből egy fesztiválnyi virág nőtt ki, és hogy a „Szerelem” szó, mely számunkra addig zavarbaejtő volt, hamarosan népszerű jelmondatá lett. Ne higgyék, hogy én a Beatlek „Szerelem” (kell mindenkinek) című számát eredeti, lélekbeeméső dalnak tartom, de mégis olyan atmoszférát teremt, amelyben kivirágozhat a valódi érzelem, szemben a törvény, a prűdéria, a tanárok, a szexuálisan megkeseredett szülők, az uralkodó sztoikus irányzatok és a „rámenősség” ellen az idáig vívott harcok atmoszférájával.

A stratégia akkor működőképes volt, de stratégia lévén, nem volt más tartós eredménye, mint az, hogy a „be nem avatottak” társadalmát kikezdte. A Bill Burroughs-féle „jó rendőr” elvégzi a munkáját, majd elmegy. Többnek kell lenniük pusztá gátló erőnél. A kábítószer, bár felgyorsítja stratégiánkat, olyan kietlen vákuumot hozhat létre, mint bármely atombomba krátere.

Két fej kérdezte tőlem ugyanazt mostanában, Lyn — Thomas Traherne-ről és Tim — Max Ernst-ről: „No, és milyen kábítószerrel éltek?” Nyilvánvalóan szükséges végre annak a ténynek a határozott kimondása, hogy a vízió emberi és nem kémiai jelenség.

A fejlemények mostanáig fokozottan negatívak voltak, természetesen; a pusztítókat kellett elpusztítanunk. Mennyire borzasztó, hogy ezt a pusztítást azoknak a fiataloknak

<sup>3</sup> 1956 júliusában az egyiptomiak államosították az angol és francia érdekeltségű Szezi-csatornát, és az év őszén bombázták is. Ez a beavatkozás nagy felháborodást váltott ki az ifjúság körében.

<sup>4</sup> A központi idegrendszert stimuláló gyógyszer

<sup>5</sup> tudatágító



példás önpusztítása hozta létre, akik most a „tisztá lélek” igényét hangoztatják, ami legalább olyan életpusztító, mint a tisztességes polgár materializmusa. A világ, az enyén, az én belcolvasztása a kozmosz vibrálásába, fizikai lényünk — emberlétünk — funkciójának tagadását jelenti. Hogy az Idő az energiák, önmagunk legfőbb alapjai nem többek a kozmikus energia összességénél, ezt igaznak vélem. Hogy a tudatos, az ösztönös elme, az ego, a személyiség, akadály a ember és a kozmosz egyesülésének, ez szintén igaz. Amit a misztikusok elvételnek azonban az az, hogy létezik egy ok, egy felsőbb ok az ember elidegenedésére a kozmosztól. A Lét felismerése és definíciója, csodálkozva és rajongva csak a tudatos entitás által kivitelezhető, az örökkévaló totalitástól elidegenedve. Nem csodálhatod a kozmoszt, ha te vagy a kozmosz. Senki sem látja a saját arcát.

Az öntudat tehát az a képesség, amely a) elválasztja az embereket a Léttől és így b) az emberiségre ráruházta a Léttől való különbözőség képzetét, a kozmosztól való távolodását, melynek következtében az imádás, a csodálat azonosító reakciója létrejöhet. *A csodálat nem megvalósulás, hanem a sóvárgás reménytelen eksztázisa.* A sóvárgás kielégítése az ámulat elhatárolása és kozmikus funkciójának kielégítetlenül hagyása.

Az ámulat megfelelő működtetését a kozmikus én szüntelen kisugárzása, a gyors, az „önműködő” szellemi én tartja mozgásban. A modern ipari-technikai életformában a szellemi-kozmi-ka én annyira elidegenedett, hogy az ámulás képessége csaknem teljesen megbénult. A világot nem lehet haszonelvű lehetőségei alapján szemlélni, attól függően, hogy mennyire tudod kihasználni kicsinyes félelmeid csillapítására, és ugyanakkor elvégezve valódi küldetésedet is, gyakorolni az áhítatot. Így tehát szükségszerű volt az újabb kapcsolatteremtés a kozmikus énnel, az ember csodálóképességének felélesztésére. Szükségszerű volt a „belső terekhez” fordulás, az embernek meg kellett fürödni a fertőző muzsikában, mely kiözlött, mint a sperma és a fény az agy sztratoszférájából. Az LSD magával hozta ezt a tudatosságot.

A belső terekből vissza kell térni. Miután a csodálkozás képességét újra felkeltettük, alkalmaznunk is kell azt; hogy az ember kozmikus önmagát sajátos egyéniségén átvezesse, hogy megvilágítsa és megerősítse a manapság lenézett egót, és ily módon felismerje ugyanazt a kozmikus energiát, amely a külső materiális világ ragyogásában is megjelenik. Ha a szellemi nem tudjuk konstruktív fizikai cselekvésre lefordítani, ha a szellemi látás nem informálja fizikai látásunkat, akkor a szellemi dolgokhoz semmi közünk sincs.

R. D. Laing<sup>6</sup> gyakran utalt rá, de soha nem határozta meg a történelemben azt a pontot, amikor az ember elidegenedett az agyától (mind), és ez a pont, ahova szerinte vissza kell térnünk ahhoz, hogy a modern civilizáció katasztrofális tévedéseit megsemmisítsük. Véleményem szerint ez a pont nem egyetlen pillanat a történelemben, hanem egy pont az evolúció folyamán, amikor a cammogó emberszabású majom tudatára ébredt önmagának felelős lett önmagáért, *elidegenült* a kozmikus energiáktól, melyek állati létét mozgatták, *elidegenedett* kozmikus valójától és agyától. Úgy vélem, ez az elidegenedés a kozmosztól nem csupán az az állapot, amit emberinek nevezünk (olyannyira hogy „idegen” és „emberi” csaknem szabadon felcserélhető jelzők), hanem egy ilyen eltávolodás létfontosságú eleme a kozmikus rendszernek, mert az ember természeténél fogva természetellenes, és ez valójában abszolút gazdagodást jelent és nem pszichikai tragédiát. Úgy vélem, minden olyan kívánság, amely ezt az alapvető funkciót mellőzni óhajtja, a halált kívánja.

1967 novembere van most, amikor befejezem ezt a könyvet. Mielőtt nyomdába kerülne, már elavul, és az itt feltett kérdések jó része már megválaszolt lesz, ami nagyon helyes, hisz ily módon az olvasók meg tudják ítélni értékeléseim pontosságát és szavaim megbízhatóságát. A könyv megírása idején az Underground szempontjából világosnak látszik, hogy a Freak-Out<sup>7</sup> befejeződött. Ráhangyhatjuk ezt a gyerekekre, jobb a szuflájuk és gyorsabb a lábuk. A vírus terjedni fog és senki nem állíthatja meg. Túlságosan könnyen lehet LSD-t előállítani. Marihuánát könnyű termesztetni. Ma már senkinek sincs szüksége heroinra. Hamarosan az antibébi pirula is ott lesz az önkiszolgáló boltban, hacsak a kormány nem teljesen begyöpösödött agyú. A Beatlesek és a Rolling Stones-ék fiatalok még, s csak most ébrednek rá arra, mit is kell csinálniuk. A menő, csizmás kábítószer-szedők, akik „twistelték és ordítottak” 16 éves korukban, ma már választópolgárok; így mesél erről egy kaliforniai rendőr: „De most, a fene egye meg, minden másképp van. Az ember soha nem tudhatja mikor vágja fejbe egy kölyök, mikor fog rá fegyvert, esetleg csak meglép. A rendőrlévény egy frászt se ér. Minden tekintélyét elvesztette, és minden félelmetességét.

<sup>6</sup> R. D. Laing: angol pszichiáter és az „ellenkultúra” egyik ideológusa.

<sup>7</sup> A hatvanas évek tiltakozó, rebellis mozgalmainak átfogó neve. Magyarul kb. „hőzöngő korszak”-ot jelent.

nkább letartóztatok egy tucat Hell's Angels-t a hét minden napján, mintsem, megakadályozzak egy verekedést egy iskolai nagy sörivő bulin. A motorbicikliseknél az ember legalább tudja, mivel áll szemben, de ezek a kölykök mindenre képesek. Valamikor megértettem őket, ma már nem."

A művészekre, a laboratóriumi dolgozókra pedig az tartozik most, hogy elforduljanak a Semmitől. Érzékenységük rendelkezik a túlfűtöttség és kétségbeesés Shakespeare óta ismeretlen fokozataival. A kétségbeesés és eksztázis nagyobb végeleteit járták be a modern világ bármely embercsoportjánál. Épp ideje, hogy visszaforduljanak hivatásukhoz, a stresszhez és harchoz, akarathoz és az egóhoz. Ideje, hogy páratlanul kifinomult szenzibilitásukat cselekvésre használják fel, amely konkrét eredményt von maga után, értéke bizonyosságául. Ideje, hogy otthagyjuk a „mobil” művészeteket, a költészetben, a dzsesszben, színházban, táncolásban, öltözködésben. Túlzott belefeledkezés a mobilitásba a lét tagadását eredményezi. Az olyan mozgalom, mint a kábítószerszedés jó taktika, de nagyon rossz alternatíva a fennálló kultúrával szemben. A lét átmeneti tagadását jelen-tené, és a lét a legvégső hatáskörünk. Ahogy Sartre mondja: „A mozgás a közönyösség külsejének feltörése önmaga legbelsejében”, ami azt jelenti, hogy a mozgás az a Semmi, amit Sartre másutt így jellemez: „összetekeredett, akár egy kukac a lét szívében”.

Minden valamirevaló művész mostanra már tudja, ahhoz, hogy valami értékeset produkáljon, a kozmoszra kell támaszkodnia, hadd vigye az magával, legalább egy ideig. Ideje, hogy erőt és testet adjunk az istenek valódi zenéjének, hogy a mestert fejlesszük önmagunkban. Annak végképp itt az ideje, hogy az amerikaiaktól elforduljunk, a tériszonyos neurotikusok nemzetétől, akiknek egyetlen veszélyezett nagysága mozgulataik kecsességében rejlik (és ezt a világ is tudja már) és akik mindenképpen a polgári rothadás kikúrálhatatlan stádiumában vannak, és segítségül hívták az európai klasszikus formaképzetet és racionális nyugalmat. Ideje, hogy a menő fejek megtanuljanak számolni. Ideje megkérdeznünk önmagunktól, mit is kezdünk a jövővel, ha most a betegség és vízió után mégis hozzájutnánk. Képesek vagyunk-e kiagyalni a túlfűtött izmok és zenei fények építészetét? Tudjuk alkalmazni a visszafojtott phallikus erőt polgári szervezeteinkre és gazdasági életünkre? Tudunk építeni, gondolkodni és szervezni az állandó belső megvilágítás szenvedélye mellett?

Persze, hogy tudunk. Most kezdhethetjük. Írjuk le improvizációinkat, hogy a hozzáértők tökéletesíthessék. Markoljunk annyi földet, amennyit csak bírunk, és építsünk, amennyit csak megengedhetünk magunknak, ahogy Epstein felépítette robotsztus szobrait kegyelemkenyéren egy rozoga viskóban Epping Forestben, ahogy Simon Rodia felépítette a Watts-tornyot. Építsünk fel kalandokat, környezetet, útvesztőket és kerteket, ahol sétálhatunk, és ahol újra figyelmeztetnek bennünket vitalitásunkra. Forduljunk el a szemlélődőktől és hallgassunk az építészetre, az aktivistákra, a mérnökökre, az Archigram csoportra a Plug-In-City tervvel, Cedric Price-ra a Vidám Park tervezőjére, Geoffrey Shaw-ra és műanyag konstrukcióira, Keith Albarnra és bútorszobraira. És csináljuk a saját fejünk szerint, függetlenül, ahogy a filmeket és a képeslapokat, alkalmi munkákból és svindliből, soha nem várva megbízásra vagy alamizsnára.

Ne várjuk meg, hogy az a nyavalyás kormány földet vagy pénzt adjon, és azt se várjuk, hogy megígérjék nekünk azt a jövőt, amivel tartoznak. Nem fogják megígérni. Nem tudják. Kezdjük el az állandóság jegyében gondolkodni most, és építsük fel a saját istenverte jövőnket.

(Fordította: László Zsófia)

EUGENIO MICCINI:

## *A művészet mint provokáció*

A művészet mindig öngyilkosság.

A művészet minden kihívása, minden támadása —  
mindenekelőtt önmaga ellen irányul.

Ami ezen kívül marad — az szociológia és politika.

A történelem legfőbb mozgatója a tagadás,

a „másképpen élni!” törekvése.

A legfőbb kihívás tehát: elszántság az öngyilkosságra,

amelyre a művészet képes, a maga különleges módján.

Ennélfogva a művész mindig a művészetkritika sírásója.

Nem azé a harcos kritikáé, mely ugyanúgy kész az öngyilkosságra,

mint tanulmányozott objektuma;

csupán azé a kritikáé, mely a „saját jól felfogott filológiai érdeke ellenére”

öröknek kiáltaná ki azt, ami már ma is megkérdőjelezhető érvényű.

Le az örökkévalósággal!

Nincsenek többé abszolút, egyetemleges igazságok.

Az igazság állandóan és módszeresen változik: következésképpen

a világ igazsága, valamint az a része is, amelyet művészetnek hívunk.

A kategóriák a filiszterek találmányai: kiagyaltak

és esetlegesek.

A művész — eredendő meghatározottsága szerint,

a szó etimológiai értelmében: provokátor.

Jelenleg a provokációt azon intézmények ellen kell irányítani,

melyek a politikai és kulturális hatalom letéteményesei.

Kényszeríteni kell a kultúrát arra, hogy az eleven művészet serkentője legyen.

Ösztönözni kell a művészetet, hogy megelőzze az életet, kiváltképp azt mint természetet,

önnön neve szerinti, közvetlen meghatározottságában.

(Fordította: Rózsa Endre)

(Eugenio Miccini: *Arte come provocazione. La Battana*, 1969/18, 51—52. „Edit”,  
Novinsko-izdavačko-poduzeće, casa editrice. Rijeka, Jugoslavia.)

## *A költészet és a primitív*

*Jegyzetek a költészetről mint az ökológiai túlélés egyik módszeréről*

### *Kétoldalú szimmetria*

A „költészet” mint a hang és a nyelv mesteri és ihletett használata az elme ritka és erőteljes állapotainak kinyilatkoztatására, közvetlen eredetét tekintve az énekes sajátja, de mélyebb szinteken közös mindenki számára, aki hallgatja. „Primitív” mint azon társadalmak, amelyek írásbeliség- és politikamentesek maradtak, miközben szükségszerűen feltártak és fejlesztettek olyan lehetőségeket, amelyekről a civilizált társadalmak nemigen vettek tudomást. Kevesebb eszközzel rendelkező, a történelem iránt érdektelen, az élő orális tradíciót a felhalmozott könyvtárak elé helyező, az agyonhajszolt társadalmi célokat ellenző és jelentős szexuális és lelki szabadsággal rendelkező emberek nagy számban élnek napjainkban. Mindennapi valóságuk a barátok és a család kapcsolatrendszere, az érzés és energia világa, a testi létezés tudatosítása, a föld, amelyen állnak és az ezt körülölelő levegő; valamint a tudat különböző területei.

Ezen a ponton egyesek azt mondhatnák, hogy a primitívek valódi élete gyakorlatilag semmiben sem különbözik másokétól. Úgy gondolom, hogy ez egyáltalán nem így van. A „mitológiai jelenben” élni, közvetlen kapcsolatban a természettel, alapvető, de szervezett test/elme állapotokban, egy szélesebb hatósugarú képzeletet, önmagunk fizikai képességeinek egy közvetlenebb, szubjektívebb ismeretét feltételezi, mint ami általában megadott azon emberek számára, akik (ahogy ők határozzák meg) impotens és inadekvát módon élnek a „történelemben” — programozott aggyal, s akiknek a természettel való intim kapcsolata extenzióik és absztrakcióik, vagyis tökéletes szerszámaik révén szinte elképzelhetetlen. Egy gombot megnyomó kéz nagy hatalomra tehet szert, de ez a kéz valójában sohasem fogja megtudni azt, hogy egy kéz mire képes. A kihasználatlan képességek besavanyodnak.

A költészet énekének, illetve nyelvének autentikus tapasztalaton kell alapulnia. A paleolitikumban gyökerező civilizált tradíció összes áramlata között a költészet egyike azon keveseknek, amely valószínűleg igényt tarthat egy változatlan funkcióra és relevanciára, és képes lesz arra, hogy túlélje mindazt a tevékenységet, ami napjainkban körülvesz minket. A költőknél és még egy néhány embernek közel kell élnie ahhoz a világhoz, amelyben a primitív emberek élnek: a világhoz a maga meztelenségében, közel mindahoz, ami mindannyiunk számára alapvető — születés, szerelem, halál; a létezés pusztá ténye.

A zene, tánc, vallás és filozófia természetesen közös eredetű a költészettel — archaikus gyökereiket tekintve. De a vallás a társadalom igazolójává, a hatalom szolgálatjává vált, ahelyett, hogy hajmeresztően felszabadító és üdvöztető rácszmélések eszköze lett volna. A tánc gyakorlatilag elvesztette a kapcsolatát a rituális drámával, az állatok utánzásával, illetve a lelki utánzás szédítő útvesztőinek kinyomozásával. A zene általában túl sok hangszert vesz igénybe. A költő saját hangjára és anyanyelvére támaszkodva képes arra, hogy keresztülhajózzon a nem verbális állapotok teljesen közölhetetlen kristály-felhőit és a nyelv szikrázó törei és csillogó hálói között.

A Mahayana buddhizmus egyik iskolája Három Misztériumot tart számon. Ezek a Test, a Hang és az Elme. A költészet a hang misztériuma. Az univerzum nem más, ahogy néha mondjuk, mint egy hatalmas lélegző test.

A művészekkel, egyes tudósokkal, yogikkal és a költőkkel egyfajta gondolkodó képesség nemesak hogy fennmaradt, de mérsékelt virágzásnak indult a XX. században. Claude Lévi-Strauss (A vad elme) ennek folyamatosságában nem lát problémát: „... ez nem a vadak elméje, sem a primitív, illetve archaikus emberiség elméje, hanem az elme a meg-nem-szelídített állapotában megkülönböztette a visszatérésért esdeklő megszelídített elmétől. . . Ma már jobban meg tudjuk érteni azt, hogy hogyan lehetséges a kettő együttlétezése, egymásba hatolása olyan módon (legalábbis elméletileg), mint ahogy az állat- és növényfajok esetében, melyek egy része a vadság állapotában van, más részükét a mezőgazdaság és a domesztikáció átváltoztatta, s amelyek együtt léteznek és kereszte-

zódnek . . . tetszik-e nekünk vagy nem, tény az, hogy még mindig vannak olyan területek, amelyeken a vad gondolat, ugyanúgy, mint a vad fajok, viszonylagos védelem alatt áll. Ez a helyzet például a művészetekkel, melynek civilizációnk a nemzeti park státuszát nyújtja.”

### *Szeretkezés az állatokkal*

A civilizáció beköszöntésével a vadászat a királyok sportjává vált. A korai kínai császároknak hatalmas elkerített vadász rezervátumaik voltak: a parasztoknak megtiltották, hogy szarvasra lőjenek. Sok ezer éves tapasztalatokat, a vadászmágia nemes tudományát — állatszokásokat — a vadnövények és gyógyfüvek gyűjtésének mesterségeit egyszerűen elsöpörték. Már nagyon sok dolgot mondtak a frontier-nek az amerikai történelemben betöltött szerepéről, de rendszerint figyelmen kívül hagyva néhány kulcskérdést: az amerikaiak konfrontációját egy hatalmas vad ökológiával, a füvek, vizek és vadállatok földi paradicsomával — e döbbenetes élményt. Az amerikaiak életerős primitívek tözsomszédságában éltek, akiket csak tisztelni tudtak, sőt irigyelni, háromszáz éven keresztül. Végül, mint családjukat ellátó átlagemberek, gyakran vadásztak élelemszerzés céljából. Igaz ugyan, hogy Európában és Ázsiában a társadalmi ranglétra legalsó fokán levő parasztok egy szűk rétege időszakosan foglalkozott vadászattal, de mégis ezek az amerikaiak voltak egy terjeszkedő kultúra élharcosai. Az amerikaiak számára a „természet” a vadont jelenti, a totális szabadság meg-nem-szelidített birodalmát — nem a brutálist és az utálatost, hanem a csodálatosat és a rettenetést. Egy féreg azóta is folyamatosan rága az amerikaiak szívét: annak a tudata, amit a kontinensünkkel tettünk, amit az amerikai indiánnokkal tettünk.

Más civilizációk is ugyanezt tették, csak hogy olyan lassú tempóban, hogy az szinte észrevehetetlen volt. A T'ang és Szung költészetben bizonyítékot találhatunk arra, hogy Közép- és Észak-Kína kopár hegyeit valamikor gazdag erdőség borította. A távol-keletiek természetszeretete természetből való félelemmé alakult át: a kertek és a fenyőfák kínzásoknak vannak alávetve, ellenőrzés alatt állnak. A kínai természet-költők is gyakran voltak nyugalmazott bürokráták, akik felfogadott kertészek által megnyírt két-három holdnyi erdőségben éltek. A mai Japán hivatásos természet-esztétikusai, teamesterei és virágművészei egészen elámulnak, ha azt hallják, hogy alig száz évvel ezelőtt madárfajok tucatjai vonultak keresztül Kyoton, ahol manapság csak fecskék és verebek láthatók; és az esztétikusok még ezeket is nehezen tudják egymástól megkülönböztetni. A „vad” a Távol-Keleten ellenőrizhetetlent, elvetendő, durvát, szexuálisan gátlástalant, erőszakosat, általában rituálisan fertőzött jelent. Kína lerázta mitológiáját, vagyis saját álmait szörös szerszámokról és nyíló szeméremrésekről, ezer évvel ezelőtt; a „gazdasági csodában” résztvevő modern japán családoknak lehetnek olyan főiskolás leánygyermekei, akik azt sem tudják, hogy a gyerek melyik lyukon jön ki. A nyugati gondolkodás egyik legfigyelemreméltóbb intuíciója Rousseau Jó Vadembere: az a gondolat, hogy a civilizációnak valószínűleg van mit tanulnia a primitívektől.

Az ember egy csodálatos állat. Azért tudjuk ezt, mert más állatok csodálnak minket, szeretnek minket. Majdnem mindegyik állat csodálatos, a paleolitikum vadászait ez mélységesen megindította. Vadászni annyit jelent, hogy testünket és érzékszerveinket maximálisan igénybe vesszük: hogy megfeszítjük tudatunkat, hogy érezzük mindazt, amire a szarvasok gondolnak ma, ebben a pillanatban, hogy nyugodtan ültünk, és hagyjuk hogy énünk átvándoroljon a madarakba és a szelekbe, miközben a vad csapása mellett várakozunk. A vadászmágia arra való, hogy elhozza a vadat hozzád — a lényt, aki hallotta a dalodat és lőtávon belülre jön szánalomból. A vadászmágia azonban nemcsak azt a célt szolgálja, hogy a vadállatokat átsegítse a halálba, hanem egyben születésükben való részvétel — termékenységük elősegítése. Tehát a híres ibériai barlangfestmények nemcsak vadászatot ábrázolnak — hanem párosodó és szülő állatokat is. Egy spanyol farmer, aki néhány altamírai reprodukciót látott, állítólag a következőket mondta: „Milyen szép, ahogy ez a tehén megéli a kisorját!” Breuil a következőképpen érvel, „Azoknak az időseknek a vallása az állatokat *nem* emelte az istenek rangjára . . . bár termékenységük előtt alázattal hajolnak meg.” Így szól erről egy Maïda varázsének:

*Jön a Nagy Szellem az ár ellen  
gondolkodni kezd  
Jön a Nagy Szellem, szájába kavicsot vesz  
gondolkodik  
Ránézel fehér kő szemekkel —  
Nagy Evő gondolkodni kezd.*

A primitív kultúrák népei megbeesültek az állatokat, más utakon járó emberekként. A kígyók végtagok nélkül mozognak, és olyanok, mint a szabadon kúszó peniszek. A madarak repülnek, énekelnek, táncolnak; élelmet szereznek kicsinyeiknek; hónapokra eltűnnek, majd újra előkerülnek. A halak képesek vizet lélegezni, színpompásak. Az emlősök olyanok, mint mi, kúrnak és kicsinyeknek adnak életet, miközben lihegnek és hörögnek; a kicsinyeik anyjuk mellett szopják; ismerik a terrort és a gyönyört, játszanak.

Lévi-Strauss idézi Swanton beszámolóját a csikaszők életéről, arról a mulatságos szokásról, ahogy a különböző klánok végigjátsszák totemisztikus emblémáik életét: „A Mosómedve nemzetség halakon és vad gyümölcsökön élt, a Puma nemzetséghez tartozók a hegyekben laktak, távol a víztől, amitől félték, a főként vadhúson éltek. A Vadmacska klán napközben aludt és éjjel vadászott, rendkívül éles szemmel rendelkeztek; a nők iránt, közbömbösek voltak. A Madár klán tagjai már napkelte előtt fent voltak: »Olyanok voltak mint a valódi madarak, mármint hogy senkinek sem tudtak volna ártani... ennek a klánnak a tagjai eltérő gondolkodóképességgel rendelkeztek, ugyanúgy, ahogy különböző madárfajok léteznek.« Nagy békében éltek, poligámiában, a munkától húzódoztak, és szaporák voltak... a »görbe-útjelző-tölgy« családtagjai az erdőben laktak... a Magas Gabonahombár családtagjait arroganciájuk ellenére is tisztelték: ügyes kertészek voltak, rendkívül szorgalmasak, de gyenge vadászok. Kukoricájukat vadhússal cserélték el. Azt mondják, hogy szavahihetőek és konokok voltak, értettek az időjárás előrejelzéshez. Ami a Vörösborz családot illeti: ők föld alatti vájatokban éltek.”

Azt mindannyian tudjuk, hogy a primitív kultúrák mivel nem rendelkeznek. Ami viszont ténylegesen a *sajátjuk*, az az egymásra utaltság és felelősség tudata, az egész közösség lelki összetartóerejének magas fokán. A keresztény és buddhista szerzetesek „a világot elhagyva” (vagyis a társadalom játékszabályait) megpróbálják dekadens módon elérni azt, amit egész primitív közösségek — férfiak, nők és gyermekek — sokkal tökéletesebb szinten mindennapi életükben megvalósítanak. A sámán-költő tulajdonképpen az az ember, akinek az elméje behatol a formák sokszínűségébe, embertársai életébe, és dallá formálja az álmokat. A költők megtartották ezt a funkciót a civilizáció idejének sodrában: a költők nem a társadalomról dalolnak, hanem a természetről — még akkor is, ha a természethez hölgyikéjük pinája révén kerülnek a legközelebbre. Az osztályszerkezettel rendelkező civilizált társadalom egyfajta tömeg ego. Az ego-t meghaladni azt jelenti, hogy túllépünk a társadalmon is. „Túl”, vagyis belül található a tudattalan. A tudattalan külső megfelelője a vadon: egy lépéssel tovább menve mindkét meghatározás találkozik az *Egyben*.

A természettel való bensőséges kapcsolat egyik vallási tradícióját — s amelyik a nyugati civilizáció történelmében fennmaradt — úgy nevezik, hogy Boszorkányság. A Trois Frères-i barlang falára festett agancsos és szőrmékkel borított figura, egy sámán-táncos-költő, mind Sivanak, mind az Ördögnek prototípusa.

Az állat házasságok (és természetfeletti házasságok) közös motívumként szerepelnek az egész világ népművészetében. Lynn White egy mostanában megjelent cikke a jelenlegi ökológiai krízisért a zsidó-keresztény hagyományt vádolja — az állatoknak nincs lelkük, tehát megváltásban sem részesülhetnek; a természet pusztán csak egy terület számunkra, amit kiaknázunk, miközben Jehova vigyázó szemei előtt üdvözülésünk és szabad akaratunk drámáját megvalósítjuk. Az Ördög? „És az Ördög megjelenne benne egy bájos zöld ruhás ifjú képében, s akkoron bélyegét benne hagyván eltávozott egy fekete kutya képében.” „Minket megrontani akarván felvéve egy szarvas alakját, vagy bármely más alakot, most és bármikor, néha megjelenne egy tinó, egy bika, egy szarvas, egy őz vagy akár egy kutya képében megrontván minket.”

Az archaikus és primitív rituális drámák, melyek figyelembe vették az emberi természet minden oldalát, beleértve a destruktív, démonikus és ambivalens tartalmakat is, felszabadítottak és harmóniát teremtettek. Freud azt mondta, hogy ő nem találta meg a tudattalant, a költők megtették ezt, már évszázadokkal előtte. A kaliforniai sámánizmus célja az volt, hogy kigyógyítsa a betegségekből, hogy elűzze a halált egy olyan hatalommal, ami az álmokból ered. A Szellem Tánc araphó táncosa révületéből visszatérve a következőt énekelte:

*Körbe körbe forgok,  
A föld határait érintve  
A föld határait érintve  
Széles szárny tollaimat kitérve repülök  
Széles szárny tollaimat kitérve repülök.*



„Minden élt körülöttem — a fák, a füvek, a szelek mind velem táncoltak, velem beszélgettek; megértettem a madarak dalait.” Ez az ősi tapasztalat nem is annyira „vallásos” — későbbi kommentátorok ellenére —, mint amennyire a szépség tiszta érzékelése. A jelenségek világa egy bizonyos magasságból megtapasztalva mindent átfogóan élő, izgalmas, titokzatos, az embert reszkető áhítattal előlő, hálára és alázatra kötelező. A misztérium csodája közvetlenül visszatér érzékeinkhez és tudatunkhoz: kívül és belül; a hang lélegzik „Ó!”

A lélegzés az ember testébe behatoló külső világ. A pulzus — a kettő mindig harmonikus egységet alkot — belső ritmus érzékelésünk forrása. A lélegzés nem más, mint a lélek, „inspiráció.” Az exspiráció, „hangos”, teremti meg azokat a jeleket, amelyek segítségével a fajon belüli érintkezés lehetővé válik. Bizonyos érzelmek és állapotok időnként megragadják a testet, és akkor az ember egy hatalmas vibráló levegőcsatornává válik: csupa hanggá. A mantra kántálásban az OM, AYNG, OH és hasonló tőszótagokra épülő mágikus artikulációk rágördülnek, ráfonódnak a lélegzetre, újra s újra ismételve, már-már fárasztóan unalmassá válnak, amikor egy új hang lép be, egy új hang, mely tisztábban és erősebben árad ki belőled, mint amilyenre valaha is gondolhattál volna, határozott dallamával az En legbelsőbb dalát kilökte magából, hozza a föld énekét.

A költészet, ezt mondanom se kéne, nem írások és könyvek gyűjteménye. Az írásbeliség előtti kultúrák a hallás és a recitálás tradicionális módszereivel ezernyi költeményt éltnek — halál, háború, szerelem, munka és lelki hatalom dalait — az idő sodrában. A hang mint egy „másik” inspirációja a nyugati kultúrában, mint Múzsza, ismeretes már elég régóta. Tágabban értelmezve ez azt jelenti, hogy a Múzsza valami olyan más, ami megérint és megmozgat. Legyen ez akár egy távoli hegy, emberek egy csoportja, a reggeli csillag, vagy éppen egy diesel generátor. Keresztülhatol az ego védőburkán. Ez a mélyreható érintés egyben olyan, mint egy tükör, s az ember szexuális adottságainál fogva a legtisztább tükröt a szeretőjében találta meg. Ahogy a nyugati társadalom egyre bonyolultabbá és hierarchikusabbá szerveződött, a Nő mint természet, szépség és a Másik megzemélyesítője, egy mindent átfogó szimbólummá alakult; titokban keresztülhatolva az elmúlt három évezreden, együtt a Jehova, illetve az Imperátor-Isten figurájával, mint a természetellenes társadalmi erők összegyűjtött projekciója. Így hát a nyugati tradícióban a Múzsza és a Romantikus Szerelem ugyanannak az energiának vált részévé, s a nő mint természet az univerzumot mint szentséget jelképezte. A szerelmesek ágya volt az egyetlen hely, ahol azokat a rituális drámákat és táncokat eljátszották, amelyek a primitív népeket geológiájukkal és a Tejútal összekötötte. A románc kultuszának jelenlegi leáldozása a primitív érzékelés felemelkedésével van kapcsolatban, valamint mindazzal a tudással, amit a kulturális antropológia tárt fel a szépséghez vezető lelki gyakorlatok és utak változatosságának vonatkozásában. Most kezdődik az elmozdulás ezen az érdekes történelmi spirálon, el a monogámiától, el a monoteizmustól.

#### *Ugróiskola és kötélátvető játék*

*A felhők a „Fényes Égbolt”  
változtatós madár-takarói*

— Naida

Az emberi fajnak, ami közvetlenül minket érint 40 000 éves vertikális tengelye van és durván 3000 különböző nyelvre és 1000 különböző kultúrára tehető horizontális kiterjedése i. sz. 1900-ig. Minden élő kultúra és nyelv számtalan kereszt-megtermékenyítés eredménye; nem civilizációk „emelkedése és eltűnése”, hanem mint egy virág periodikus abszorpciója — kivirulása — kifakadása — a magok szétszóródása. Napjainkban, mint még soha ezelőtt, tudatában vagyunk az emberi életstílusok és lehetőségek sokrétűségének, miközben ugyanakkor hozzákötve, mint egy jó öreg némafilmben, egy elszabadult lokomotívhoz, amely egyenesen ránt mindent egy nagyon is egyedüli katasztrófa felé. A tudomány, már amennyire képes a „meztelen szépség megismerésére”, a mi oldalunkon áll. Modernségünk egyik meghatározója az a tény, hogy tudatában vagyunk annak: egyik vagyunk kezdeteinkkel — egykorúak minden periódussal —, tagjai az összes kultúrának. Minden egyes társadalmi struktúra vagy szokás eredete az elmében van elrejtve.

Stanley Diamond antropológus azt mondja: „A civilizáció betegsége abban áll, hogy képtelen magába olvasztani (és csak ebben az esetben), túlhaladni a primitivitás hatá-

rain.” A civilizáció, hogy úgy mondjam, nem más, mint a hit hiánya, emberi tunyaság, hajlandóság arra, hogy elfogadjuk mások percepcióit és határozatait a sajátunk megalkotása helyett — vagyis kevesebbnek lenni, mint a teljes ember. Plusz, valószínűleg a túlzott társadalmisítás elsődleges öröksége és a behódoló uralkodó viselkedésformák (amit jól megfigyelhetünk a majom, illetve babuin csoportoknál) s amelyek szorosan kapcsolódnak a kisajátító szexualitáshoz. Ha az evolúció egyáltalán jelent valamit, reménykedhetünk abban, hogy lassan megszabadulunk az effajta biológiai korlátoktól, mint ahogy az is a hatalmunkban áll, hogy lerázzuk a magunk által teremtett szűk látókörű társadalmi rendszerek korlátait is. Mi mindannyian testünk, egónk, társadalmunk és fajunk határain belül élünk.

A tudatnak más jellegű határai vannak, „az elme szabad”. Az egyetemisták valami különlegesen újat próbálnak csinálni, amikor „Új-Guineában próbálkoznak”, ami tulajdonképpen nem más, mint a modern ember valódi feladata: felfedni az elme belső struktúráját és tényleges határait. A harmadik Misztérium. Ennek a birodalomnak a táblázatait és térképeit mandalának hívják a szanszkritban (A Hatodik Dalai Láma egy verse így szól „Ábrákat készítve felmértem/ A csillagok mozgását/ Bár puha teste közel hozzám/ Elméjét fel nem mérhetem.”) Buddhista és hindu filozófusok sokkal mélyebb szintekre jutottak el ezekben a dolgokban, mint bárki más előttük, de a munka még csak most kezdődik. Most éppen összegyűjtjük a történelem összes fonálát, és összekapcsoljuk a modern tudományokat a primitív és archaikus forrásokkal.

Bizonyos népművészeti motívumok és témák stabilitása — a nyelvi kölcsönzés evidenciái — a nyelvi mozgások mélyebb értelme — a törvények, melyek által stílusok és szerkezetek, művészi formák és nyelvtanok, dalok és udvarlasmódok kapcsolódnak és tükrözik egymást, mint az Én tükröi. Még a „természet” szó különböző használata is ezt mutatja, mint ahogy például a XVII. századi Isobel Gowdie vallomásában szól arról, hogy milyen volt az ördöggel való szeretkezés. — „Éreztem forráskút-víz hideg természetét a bensőmben” — ez is az emberi természetről vall.

Tehát a természet a természetbe vezet vissza — a vadonba —, azokhoz a kölcsönös-ségekhez és egyensúlyokhoz, amelyek az ember földi életét meghatározzák. Az ökológia: „öko” (*oikos*) jelentése „ház” (vö. „ökomenikus”): Földünk Háztartása. Az ökonomia — amely tulajdonképpen nem más, mint a különböző társadalmi parancsolatok háztartása, sokkal többet ragad el, mint amennyit visszaszolgáltató — meg kell hogy ismerje a nagyobb birodalom szabályait. Az ősi és primitív kultúrák jóval határozottabban tudatosították ezt a dolgot, és majdnem olyan empirikus tökéletességgel (lásd például H. C. Conklin munkáját a hanunoo-k növényismeretéről), mint napjaink legjobban aggódó biológusai.

A primitív világfelfogás, a messzehatoló tudományos ismeret és költői képzelet együttes erőt képezhetnek, segíthetik, ha éppen nem megmenthetik a világot, az emberiséget, vagy legalábbis a vörös fényördöket. A Forradalom célja az Átváltozás. A civilizált idők nagy vallásain belül jelentkező misztikus tradíciók mindig is a Transzcendencia elérésére irányuló Nagy Erőfeszítések doktrínáját tanították. Ez tulajdonképpen egy olyan szükséges kompromisszum volt, amelyet a civilizációval kötöttek, a civilizációval, amely saját periódusa érdekében az ember vízióit elfordította a természet felől, hogy megvalósulhasson a társadalmi energia fejlődése. Az archaikus, ezoterikus és primitív tradíciók mind azt tanítják, hogy a transzcendencián túl ott van a Nagy Játék és az Átváltozás. Az észbontó Ūr után ott a megjelenő és eltűnő univerzumok millióinak üressége; Krishna minden teremtett dolgot elnyelő száján túl, a megvilágosodáson túl már kimondható: „ezek a lények már halottak; menj és öld meg őket Arjuna” — és ekkor találkozunk az egerek és gazok abszolút szépségének és tökéletességének szeretetreméltó, egyszerű tudatával.

Tszong-kha-pa egy átváltozott univerzumból mesél nekünk:

- „1. Ez itt a végtelen szépség Buddha-birodalma
2. Minden ember öröklétű és alávetett
3. Bármit is használunk vagy birtokolunk, az mind a tisztelet eszköze
4. Minden cselekedet autentikus és nem menekvés.”

A primitív világfelfogások nagy részében ilyen fajta autenticitást fedezhetünk fel. Az észak-nigériai Jos fennsík anagutái számára az észak a „fent”; a dél a „lent”. Kelet a „reggel” és nyugat az „este”. Ebből következik (dr. Stanley Diamond *Anaguta kozmográfiája* szerint), hogy „Az idő egy permanens központi pozícióban folyik keresztül . . . a helyet, ahol laknak, úgy hívják, hogy fényes nappal (dél), ez a világ közepe, az egyetlen hely, ahol tér és idő egymást metszi”. Az ausztráliai bennszülöttek egy folyamatos ciklikusság világában élnek — testvériségben a tájjal, a létezés, a formák és pozíciók folytonos váltakozásaival; minden személy, állat, erő egy reinkarnációs hálón keresztül kapcsolódik egy-

máshoz, pontosabban szólva „egymásbaszületnek”. Nagyon is valószínű, hogy az újjászületés (illetve egymásbaszületés, mert gyakorlatilag egymást és minden más dolgot kölcsönösen hozunk létre életünk során) a létezés objektív törvényszerűsége, s ezt még mind ma mai napig nem emeltük a tudatos elmélet és gyakorlat szintjére.

Az világos, hogy a természet empirikusan megfigyelhető kapcsolódások láncolata, olyan, mint egy hatalmas „ékszeres doboz” egyik szöglete, ahol is a mozgás a külsőből a belsőbe irányul. A spirál (gondoljunk a csillagködökre), valamint a spirális kagyló (hüvely/méh) a Nagy Istennő szimbóluma. Örömmel fedezhetjük fel, hogy a spirális kagylók fizikai tulajdonságai nagyjából megfelelnek az indiaiak világteremtő tánc elképzelésének, a „tárguló formának”. „Láthatjuk, hogy egy spirális Nautilusnak, illetve egy egyenes Orthocerasnak az egymást követő héjrekeszeit, minden egyes csigafordulat, illetve egy parti csiga bármely csavarulatának része, valamint más haslábúak, egy elefánt agyarának újonnan keletkező gyarapodása, vagy bármely spirális kagyló [foraminifera] rendelkezik egy sajátos, egyből megragadható jellegzetességgel, amelyre érvényes az az egyszerű megállapítás, hogy minden új egység *napóraként* illeszkedik az egész előtte már létező szerkezetéhez.” (D’Arcy Thompson.)

Az önkívületi táncok, a spirális processziók, a kötélátvevő játékok, a mikronéziai zsinór csillagtáblázatok, a mandalák és a régi vad világ szimbolikus utánpótlásai mind itt vannak közöttünk az egész világon elterjedt gyermekjátékok formájában. Hagyjuk, hogy a költészet és a busmanok nagy ugrásaikkal vigyenek előre.

„A következő ugróiskola játékban az M-mel jelölt kocka legyen a Mennysország: ezt a játékot is a szokásos módon játsszuk, azzal a különbséggel, hogy amikor elérkeztünk az első rész végéhez, a kavicsát mindenki dobja a Mennysországba. Ezután ugorjatok a 11-re, szedjétek fel a kavicsokat, és ugorjatok pontosan arra a pontra, ahol a kavicsotok landolt a Mennysországban, és mondjátok amilyen gyorsan csak tudjátok az ábécét oda és vissza,

neveteket, címeteket és telefonszámotokat (ha van),  
az életkorotokat

és a barátotok, illetve barátnőitök nevét (ha ilyennel rendelkeztek).”

(Patricia Evans: *Ugróiskola játék*)

XII. '67

(Fordította: Fukász György)

\* Foraminifera: a spirális kagylók egyik osztálya

## *Beszéd a német olvasókhoz és íróikhoz*

megpróbálom egy pillanatra leírni a pillanatot.

ha reggel kinézek az ablakon, nem látok mosott ruhát a kötélén, nem látok gyerekeket az erkélyeken, nem látok házfalakat, amelyekre tízszer ráírták vörös festékkel, hogy castromao-ho-shi-min, csak a házmester kiskertjét látom, amelyet nem ismerek, csak leírásból ismerem, lépcsőt tisztán tartani, ajtót csukva tartani, akasszátok fel magatokat, frissen súrolva.

látom a házmester kiskertjét, az udvar jobbsarkában, amelyet olyan tisztán tartanak, hogy nem nő benne semmi, látom a két méter hosszú kiskert fölött a két méter magas falat, és a falba becementezett üvegcserepeket védekezésül a szomszéd gyerekek ellen, s ha a falon túl a másik udvarra nézek, látok egy másik, nagyobb falat, ugyancsak üvegcserepekkel felszerelve a szomszéd gyerekek ellen, de még ha az egész udvart belátom is, nem látom azokat, akik ellen a falakat építették. nem látok gyerekeket, akik a falakat ostromolnák, nem látok fiúkat, akik autótak gyűjtogatnak és nem látok apákat, akik hoznák a gépfegyvereket és fiaik nyílveszőitől találaton holtan esnének össze az aszfalton, az aszfalton autótak látok, emberek autótak, akik nem ismerik magukat, akiket én nem ismerek, mert ők is csak autótak ismerik és magukat is csak az autótakról ismerik. ablakokat látok, mögöttük emberek laknak, akiket én csak onnan ismerek, hogy ha meglátnak engem az ablakban, összehúzzák a függönyüket és akik onnan ismernek engem, hogy összehúzó a függönyt, ha meglátom őket az ablakban. esténként látom, hogy ezek az ablakok néha ki nyílnak és megtelnek egy ember arcával, aki nyolc órát dolgozott és pihenésképpen figyeli, hogy nem történik semmi, és mindez nem velem történik, hanem mindannyiunkkal. ha kilépek az utcára, nem látok közlekedést az emberek között, csoportokat, akik újságot olvasnak, a levegőben semmi beszéd, embereket látok, akik úgy néznek ki, mintha föld alatt élnének, mintha utoljára valamikor a harmadik vagy a negyedik születésnapjukon örültek volna, úgy mozognak, mintha elektromos vezetékek rendszere venné körül őket, amely mindannyiszor áramütést mér rájuk, valahányszor kinyújtják a karjukat, vagy lóbálják a lábukat. elmennek egymás mellett és úgy néznek egymásra, mintha mindegyik a másik ellensége volna. itt az egész élet olyan, mintha valahol egy nagy háború folyna és mindenki csak a jelle várna, hogy elmúlt a veszély és újra szabad mozogni.

ha belépek egy pékiüzletbe, vigyázok, nehogy a kárommal az üvegpultra támaszkodjak, mivel figyelmeztettek, hogy betörhetem, ha egy péksüteményre mutatok, nem nyújtom ki nagyon a karomat, mert figyelmeztettek, hogy esetleg megfertőzőm. ha fizetek arra figyelek, hogy a pénzt a gumi-alátétre tegyem, mivel figyelmeztettek, hogy az arra való, és mindez nem velem történik, hanem valamennyiünkkel.

ha valakivel együtt várok valahol, kerüljük egymás tekintetét, vagy érintését, nehogy valami kapcsolatot találjunk egymással. egyszer három órát töltöttem egy váróteremben emberek között, akik azonos viszonyok és nehézségek között éltek, s mégsem esett közöttük egyetlen szó sem. amikor azonban jött valaki és kinyitotta a belépni tilos feliratú ajtót, akkor mindenki felugrott és azt kiáltotta: belépni tilos.

az emberek itt olyan rossz viszonyban élnek egymással, hogy akkor is az öklüket mutatják, ha barátság-szükségletüket akarják kifejezni; ha valakire ráordítanak, akkor úgy gondolják, hogy végre törődni kellene velük; és olyan sokszor, oly százszerosan sértik az érdekeiket és a vágyaikat, hogy csapásnak tartják az életükre, ha valaki átmege a pirosban.

ha példát keresek arra, hogy mi történik és hogyan viselkednek az emberek az utcai közlekedésben, akkor nem az a jelenet jut eszembe, amelyet harmincas évekből filmen láttam: hogyan ütközik össze a Kövér és a Gügye autója, mire a Kövér odamege a Gügye autójához és leszakítja a sárhányót, miközben a Gügye már szétverte a Kövér kormánykerekeit, a Kövér szétzúzza a Gügye motorját, a Gügye felhasználja a Kövér kocsiülését, a Kövér

szétvagdossa a Gügye kocsijának a tetejét, a Gügye meggyújtja a Kövér autógumiját, a Kövér odavágja a Gügye kocsijának a romjait egy házfalhoz, miközben a Gügye kivág egy fát, és minden recsege leomlik.

mondom, nem ez a jelenet jut eszembe, mivel ez nem felel meg a valóságnak, hanem egy másik, amelyről nemrég olvastam az újságban: herr kodisch berlinből csaknem összeütközött herr hinz-cel wuppertalból, mindkét úr nyomban megállította a kocsiját, herr kodisch ekkor odalép az ellenséges autóhoz és a nyitott ablakon át meglóbálja az öklét herr hinz felsőajka előtt, herr hinz ekkor utánaszalad a kocsijához siető herr kodischnak és a zsebkését a mellébe vágja. a súlyos sebesült előkapja a felesége esernyőjét és így kergeti herr hinzet az autó körül, herr hinz ekkor feleségét hívja segítségül, herr kodisch erre fejbevégi az esernyővel frau hinzet, herr hinz a felesége segítségére siet, ezután herr hinz, frau hinz és herr kodisch addig harcol esernyővel, zsebkéssel, míg mindhárman holtan esnek össze, nem, ezeken az utcákon, ezeken az erkélyeken, ezekben a házakban, ezekben az ablakokban semmit se látok, ami valamiképpen emberi szokásokra utalna, ezek a házak nem lakóik számára épültek, hanem idegen tapéták, képek, bútorok és tv készülékek számára, amelyek elmagyarázzák nekik, hogy épp ezek a bútorok és ezek a tapéták kellene nekik, az utcák nem az emberi kívánságok és ellentétek cseréjét szolgálják, hanem autók lakják őket, amelyek utasikat naponta viszik a kizsákmányolás színhelyére, hogy aztán vasárnap kijavítsák és kitisztítsák az autókat, a nagyváros fényei nem a városlakók vágyait, szenvedélyeit tükrözik, hanem az osramét, a siemensét és az aegét.

ha más élményem is lehetne itt, akkor mást is leírnék, nem rajtam múlik ez, ha ezt a várost nem hasonlítanám vadonhoz, akkor volna fantáziám, hogy egy prostituáltban felfedezzem az anyait, és ha ez a város a kilenvenedik emeletről valamely lélek csontvázára emlékeztetne engem, higgyétek el, csodálkoznék ezen, talán teleszívnam magam marijuanával, aztán eltérítenék egy repülőgépet kubába, ha nem tudnám, hogy ezt kell tennem, de felismerésből és gyűlöletből, és igazi arany-ezüst koronát raknék a sah fejére, tudván, hogy egyébként észrevehetetlen, ha nem győztem volna meg magamat a felől, hogy meg kell őt ölni, és a kapitalizmus talán egy világírói kerékpárhoz hasonlítanám, akinek a vágya sportjának egyoldalsága miatt annyira eltorzult, hogy már nem tud se futni, se ülni, nem-hogy verset írni, ha a kapitalizmus nem torzította volna el az én vágyaimat is olyannyira, hogy már csak harcolni tudok ellene, s nem tudom semmihez sem hasonlítani.

és megtehetném, hogy éjjelente felbolygatom a temetők nyugalmát, kiásum heinrich kleist szegény csontvázát és brecht-verseket olvasok neki, hogy kissé felvidítsam őt, mondom, mindezit tehetném, s még mást is, csak elfelejtettem, mert túlságosan irreális volt.

mert ha körülnézek, nem látok semmit itt, ami barátságot ébresztene bennem, mert itt minden és mindenki védekezik, nekem is védekezni kell, mert állandóan lefelé húznak és soha felfelé, és senki se szabadítja fel az érzéseimet és a vágyaimat, hanem állandóan visszavetik őket oda, ahol egyszer, ötvenes koromban lehettek.

csak a legegyszerűbből és a legcsekélyebből beszéltem, s csak pár dolgot soroltam fel, mert bárki folytathatja a felsorolást, és másvalaki talán a társadalom más pontján kezdene, és itt-ott talán valami más eredmény jönne ki, valami más, ami ugyanaz, persze akárki hozzáláthatna tönkrement házasságainak a feljegyzéséhez, aki még mindig azt hiszi, hogy mégoly csekély mértékben megkülönböztethető esetről van szó, vagy bárki megírhatja az életrajzát, ha még mindig hajlamos arra, hogy az egyénnek nagyobb szerepet tulajdonítson az irodalomban, mint amilyet a társadalomban tulajdonítanak neki. Sőt, még tíz évig is folytathatjuk: az egyes ember a munkahelyén, az otthonában és a házasságában ugyanabból az okból megy tönkre, csodálkozhatunk azon, hogy a munka egyre nyomasztóbb, mert egyre fölöslegesebb, és hogy mennél inkább kielégülnek a vágyaink, annál inkább vágyakozunk, és ezt az egész nyomort még tíz évig mindenki megírhatja és elolvashatja magáról, mintha újra és újra egy összetéveszthetetlen sorsról volna szó, amelyet mindig újra át kell érezni, de közben mégiscsak feltűnik majd, hogy egyedül néhány ismert boxolónál és birkózónál tapasztaltunk nem-neurotikus nyájasságot, mert ezek mindennap kellő mennyiségben visszaüthetnek.

nem, mindazt amit magunk körül látunk és élünk, már egyáltalán nem érdemes megírni, legföljebb megváltoztatni. olykor-olykor feltűnik egy-egy lángész, aki mindentől elhatárolja magát és tébolyult-bátor elszigeteltségében néhány felszabadító képet szorít ki a képzeletéből, de kinek és mivel írnak ezek az írók, szobranak ezek a szobrászok, zeneszerzők ezek a zeneszerzők, mutatnak mozgásában egy világot, amely valójában egyre merevebb, emberek művészi érzékére appellálnak, akiknek nyers szükségleteit olyannyira frustrálták, hogy már ezt az appellálást is elejtik, hangversenyeket írnak füleknek, amelyeket naponta a felsőbbbég tekintély elvű utasításai tompítanak el, képzelethez fordulnak, amely a színházban még fennkölt gondolatokkal telítetik, hogy aztán ismét a szerzés gondolatával teljen meg, szemeknél vonzanak, amelyeknek még nem volt alkalmuk tevé-

kenységük produktumait másnak látni, mint árunak. vannak aztán a realisták, akik képzetüket elfojtása árán már régen kiegyeztek a kapitalizmussal, és akiknek egyetlen reakciója önnön nyomorukra abból áll, hogy állandóan beismerik azt s hallgatólagosan abban reménykednek, hogy az olvasó a nyomor ábrázolásának olvastán politikai gyűlöletre nevelődik. ezt a gyűlöletet ők maguk inkább a nyomor buja leírásában élik ki, az irodalmi lidércálm azonban nem jut tovább, minthogy kiegészítse azokat a szubtilis lidércálmokat, amelyeket mindenki mindennap megél a munkahelyén, az utcán, a moziban, és szótlanul el is tűri. aminek itt a nézőben reakciót kellene kiváltania, azt csak az akció hozhatja ki belőle. és végül itt vannak az avantgardisták, akik az emberi vágyak és a valóság közötti összeütközést úgy intézik el, hogy azt nem is engedik létrejönni, és minden energiájukat az ábrázolási eszközeik ábrázolására használják.

ezeknek a művészi formáknak már nincs meg az a hagyományos funkciójuk, hogy az emberi vágyakat megvédjék a kapitalizmustól. ellenkezőleg: a kapitalizmust védik a vágyak lázadásától. ezek a művészi megnyilvánulások már nem tartalmazzák a vágyak megvalósulásának az ígérését, ellenkezőleg: a valóságos nyomort változtatják ígéretté azzal, hogy még a képzeteknek is tárgyává teszik.

mindez egyáltalán nem tehetség kérdése, és a tehetség nem védelmezi meg az embert attól a fejlődéstől. ha azonban a képzetet annyira elűzik a társadalomból, hogy a művészet a bürokráciát fogja képviselni a képzet világában, akkor a vágnak és a fantáziának fel kell számolnia művészi jellegét és politikai formát kell találnia. a fantázia csak akkor élhet, ha valóban meghódítja azt a területet, amely valóban és nemcsak a képzetében őt illeti meg.

azt jelenti-e ez, hogy az irodalom halott? nem, az irodalom haláláról mindig azok beszélnek, akik csak ürügyet keresnek, hogy a polgári irodalmat az elhalás közepette életben tartsák

azt jelenti-e ez, hogy a polgári irodalom halott? igen, a polgári irodalom, amely az óriási többség kétségbeesését különválasztja megmagyarázható és felismerhető okaitól és élvezhető tapasztalattá formálja, az irodalom, amely a megrendülés legkisebb jele nélkül semmi mást nem hangsúlyoz, mint lemondást, kudarcot és veszteséget, az irodalom, amely csak azért mutatja meg a tömegeknek, a nyomort, hogy hozzászoktassa őket, ez az irodalom halott és el kell temetni. és ha valaki még mindig az elnyomtatását ábrázolná, akkor meg kell mutatni, hogy az megváltoztatható, meg kell mutatni az okait és a felszabadítás stratégiáját.

1. ha a későkapitalizmusban a termelőerők általános kibontakozásának a vágyak teljes elfojtása felel meg, akkor a művészet a vágyaknak a valóság elleni teljes mozgósítása kell legyen, ehhez azonban két dolog szükséges; az, hogy a művészet a vágyakat ábrázolja és hogy a kapitalizmust ábrázolja, hogy a valóság konkrét képeit szembeállítsa a benne levő és elfojtott lehetőségek konkrét képeivel. ebben a szembeállításban a vágyakat, amennyire csak lehet, távol kell tartani a művészi formájuktól, hogy megelhelessék politikai formájukat, a művészetnek nem az a feladata, hogy művészileg megszervezze a vágyakat, hanem hogy a vágyakat felszínre hozza a gátlások alól nyers formájukban elvezesse a forradalomhoz.

a művészet ilyen agitatív funkciójának előképét írja le mao ce-tung. a hosszú menetelés során a vörös hadsereg gyűléseket rendezett azoknak a falvaknak a főterén, amelyeken átvonult. egy vagy több parasztot felszólítottak ilyenkor, hogy adja elő személyes vágyait, gondjait, aggályait. a többi paraszt nemcsak hallgatta ezt az előadást, hanem kritikailag bele is avatkozott, kiegészítette azt, ha túl személyesnek, kijavította, ha túl általánosnak találta; így aztán közös előadás született. úgy hívták ezt, hogy „a nagy panaszkodás”, a vörös hadsereg pedig ezeknek a még nyers és apolitikus vágyaknak a szervezeti és harci formájául kínálkozott. ezeknek a szükségleteknek a formája tehát nem az ima, nem a gyónás, nem a vers, nem a regény volt, hanem a vörös hadsereg. ezt a modellt persze a mi viszonyainkra kell átültetni. mert a munkásaink és parasztjaink nem jobbak ebben, mint a kínai munkások és parasztok, hanem rosszabbak. nem éhenhalnak, hanem titokban pusztulnak az elnyomástól és a megaláztatástól. Vigyük végig a „nagy panaszkodást” a gyárakon, az iskolákon és az egyetemeken. fejlesszük a tanulóknak, a munkásoknak és a diákoknak azt a képességét, hogy ne viseljék el és már messziről megérezzék az elnyomást. a művészeknek feltéve, hogy még nem engedték szétrohasztani a fantáziájukat a kapitalizmustól, az a feladata, hogy segítse a munkásokat, a tanulókat és a diákokat vágyaik kifejezésében és megmutassa nekik a politikai szervezkedéshez vezető utat.

2. amíg a kapitalizmus szó szerint megsemmisíti az embernek azt a képességét, hogy vágyai legyenek, és a vágyakat infantilis szinten tartja, addig az irodalomnak az agitatív funkció mellett még az is a feladata, hogy a régi, műalkotásokban megőrződött vágyakat és kívánságokat felszínre hozza, hogy végül megközelíthetővé tegye őket a megvaló-



sítás számára. ez a művészet propagandisztikus funkciója. a propagandisztikus művészet kiválasztja az emberi vágyak írott történetéből az utopisztikus képeket, megszabadítja őket a formai torzulásoktól, amelyeket az anyagi lét mindenkori feltételei kényszerítettek rájuk, és végre járható utat mutat a vágyaknak a megvalósuláshoz. világos, hogy ennek a propagandisztikus művészetnek a képei, mivelhogy messzebbre mutatnak a jövőbe, vagyis az új társadalomba, erőteljesebb megformálást kívánnak, mint az agitatív művészet képei. ezek az új formák azonban minden eddigi művészettől eltérően feltétlenül igénylik a megvalósítást, esztétikájuk a vágyak megvalósításának a stratégiája kell legyen, nem a művészettörténeti oktatást illetik bosch, breughe, goya képei, hanem az új városok építőinek, a közlekedéstervezőknek, a házépítőknél, rajzasztalát. nem a germanisztikai szemináriumokon kell elemezni brecht és majakovszkii verseit, hanem a forradalmi munkástanácsok gyűlésein. üzzük ki a festett vágyakat a múzeumokból az utcákra. szedjük le az írott álmokat a könyvtárak roskatag polcairól, és adjunk követ a kezükbe. a képesség majd, amellyel megvédik magukat, megmutatja, hogy melyiket használhatja az új társadalom és melyiknek kell porrá válnia.

*(Kursbuch 1969/16.)*

*(Fordította: Dalos György)*

A szerkesztőség megköszöni Kodolányi Gyulának közreműködését az underground-dokumentumok kiválogatásában.

**The New Left: A Documentary History.**  
**Edited by Massimo Teodori.** Indianapolis —  
 New York, 1969. The Bobbs-Merrill Com-  
 pany, 501.

Ez a vaskos antológia a Movement tízéves politikai-ideológiai formálódását mutatja be, tehát azokat az irányvonalakat rajzolja fel, melyek ismerete nélkülözhetetlen a hozzá lazábban kapcsolódó (amerikai) kulturális és művészeti formációk megértéséhez. A benne közölt manifestumok, interjúk, programbeszéddek, helyzet-elemzések és más publicisztikai írások azóta híressé váltak — gyakran nem is történeti szerepük, hanem éppen Teodori könyve nyomán. A szerzőnek ugyanis egyik fő érdeme, hogy anyagát igen nehezen hozzáférhető, szétszórott forrásokból válogatta (underground újságok, rölapok stb.), melyek áttekinthetetlenségét belátva, számos kutató már csak Teodorira hivatkozik. (Jellemző, hogy Teodori eredetileg csak az olasz, illetve az európai olvasókat akarta informálni az amerikai új baloldali mozgalmakról, munkáját azonban az amerikai „újbal” is fontosnak tartotta kiadni — a maga számára.)

A könyv módszeres ismertetésétől terjedelmi okok miatt el kell tekintenem. Különböző is belevesznék a rengeteg (önmagában fontos) párt és program három-ötbetűs rövidítésének feloldásába. (Marcuse elemzi a kötet végén, hogy a New Leftnek sem vezető pártja, sem hagyományos szervezeti formái nincsenek. Az európai szem számára mégis feltűnő az a vehemencia, mellyel — éppen az amerikai demokratikus hagyomány ballasztjaként — a legkisebb vagy legradikálisabb csoport is szervezeti formáinak azonnali kiépítésére törekszik.) Azonkívül az olvasó számos idézetet találhat a kötetből Köpeczi Béla *Az „új baloldali” ideológiája* c. 1974-ben megjelent munkájának III. és V. fejezetében. Maga

Teodori három párhuzamos szálon követi végig a 60-as évek történetét: egy 90 oldalas bevezető analízissel, a bevezető tagolásához igazodó mintegy 400 oldalas dokumentumválogatással, végül egy tömör kronológiával. Mindez elegendő alap arra (és talán hasznosabb is), hogy a szokásos recenzió helyett magukat az eseményeket foglaljam össze a könyv alapján, majd ennek kifejezetten művészeti és kulturális vonatkozásait ismertessem.

A hidegháborús időszak vége felé, az antikommunista atmoszféra viszonylagos oldódásával fellendülnek a polgárjogi mozgalmak; a déli államokban egyre gyakoribbik a tüntetések és a „sit-in”-ek a faji megkülönböztetés ellen. (Előzményei Martin Luther King akciói 1955–56-tól kezdve.) Megalakul a SNCC (Diákok Erőszakmentes Koordinációs Bizottsága), 1960-as alapító kiáltványa szerint az erőszakmentesség és a szeretet judeo-keresztény filozófiai vagy vallási eszméit valló (főleg néger) fiatalokkal soraiban. Más egyetemi mozgódulások a fenyegető nukleáris háború ellen tiltakoznak, így Berkeley diákjai az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság székháza előtt tüntetnek 1960-ban San Franciscóban. (Berkeley-ben már egy évvel korábban Fred Moore egyéni sit-innel tiltakozott az egyetemen folyó katonai kiképzés ellen.) A kubai forradalom győzelme, majd a Disznó-öböl invázió kudarca lehetővé tette a campusokon folyó és az antikolonizációs harc összehasonlítását. 1962-ben megalakult az SDS (Diákok a Demokratikus Társadalomért), mely a társadalmi kérdésekre, a fehér és fekete kizsákmányolt rétegek és a munkásosztály helyzetére terelte a figyelmet: a Port Huron-i Kiáltványban az emberi kapcsolatok nagy utópiáját, a „részvételen alapuló demokráciát” hirdette meg (a társadalom mint önkormányzatok rugalmasan összefüggő, alulról felfelé kiépülő szervezete). Problé-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készített.

mái a „libertariánus” és a „kommunitariánus”, illetve az egész társadalmat megváltoztatni akaró és a reformista nézetek eltéréseiből adódnak — az 1963-ban beinduló ERAP-programnak (Gazdasági Kutatási és Akcióterv, többek közt Tom Haydennel az élén) is reformizmusa volt a fő hibája. A második SDS-kiáltvány (America and New Era, 1963) éppen ezért már radikálisabb hangot üt meg: hadat üzen a liberalizmusnak. Carl Oglesby, SDS-elnök 1965-ös beszédében magát az Egyesült Államokat bélyegzi meg „testületi liberalizmusáért”. Ekkor már lezajlottak az első nagy diáklázadások (Berkeley, 1964. szeptember–október) a liberalizmus és az egyetemi rendszer elbürokratizálódása ellen; megalakult és a campuson belül lényegében győzött az FSM (Szabad Szó Mozgalom), melynek programját Mario Savio fogalmazta meg. Az SDS nonexkluzivitáson alapuló „résztvételi demokrácia” politikája a demokratajelölt Johnson 1964-es megválasztása körüli baloldali konszenzusban, majd még inkább az 1965. áprilisi, vietnami háború ellen tiltakozó menetben éri el csúcspontját — utóbbi az SDS mellett az Erőszakmentes Akcióbizottság (CNVA) szervezi meg Washingtonban. 1965 már a radikalizálódás éve; a vietnami háború eskalációja a tiltakozás újabb hullámát váltja ki, melynek Amerika-ellenes jelszavai Ho Shi Minh mellett már a latin-amerikaiakra (Guevara, Debray) is hivatkoznak; létrejönnek a „free university”-k; márciusban a michigani egyetemen megtartják az első háborúellenes „teach-in”-t. A két hónappal későbbi hasonló diákgyűlésen, Berkeley-ben az SDS-vezetők (Stoughton Lynd, Mario Savio) mellett Dr. Benjamin Spocknak, Norman Mailernek is jelentős szerep jut. A buddhista boncok mintájára önégetésekre kerül sor (a katolikus Roger La Porte, a kvéker Norman Morrison); míg 1964-ben még csak egy kisebb „Nem Megyünk” (ti. Vietnamba) csoport létezett, 1965-ben már nyilvánosan égetik el a katonai behívókat, s ezek az akciók 1967–68-ra valóságos Sorozásellenes Mozgalommá (Antidraft Resistan sorozásellenes hetekké válnak; az 1967. októberi hatalmas Pentagon-menetben részt vesz Mailer és Chomsky; ez év végén Dr. Spockot letartóztatják katonai szolgálatmegtagadásra bujtogatás vádjával. 1965-ben Dave Dellinger ugyan megjelölheti a Vessünk Véget a Háborúnak Vietnamban Nemzeti Koordináló Bizottság szellemi platformját az erőszakmentességben, Martin Luther King és Gandhi eszméiben, de már 1966 tavaszán Stokley Carmichael kerül az SNCC elnöki székébe — a polgárjogokért harcoló szervezet elfordul

King integrációs politikájától. Júniusban a Mississippi-menet során James Mereditht meggyilkolják, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy az SNCC a Fekete Hatalom szervezetévé váljék. 1967-ben megalakul — nagyban támaszkodva Malcolm X 1964 körüli Fekete Muzulmán-ideológiájára — az eddigi legradikálisabb néger szervezet, a Black Panther Party (programjának első pontja: „Szabadságot akarunk. Hatahna akarunk, hogy mi határozhassunk Fekete Közösségünk sorsáról.”). 1968 augusztusában — pár hónappal King meggyilkolása után — már saját jelöltjüket, Eldridge Cleavert tudják indítani az elnökválasztási kampányban, közösen a kaliforniai Béke és Szabadság Párttal (PPP). Cleaver ekkor adott nyilatkozatából, vagy a BPP szeptemberben letartóztatott „honvédelmi miniszterének”, Huey P. Newtonnak interjújából az is kiderül, hogy a Fekete Párducok számára egyértelműbb a közösségvállalás a harmadik világ bármelyik gerillaharcával, mint akár a legradikálisabb fehér mozgalommal. A fehér újradiálisok 1967 körül elsősorban a következő rétegekre számíthatnak: az egyetemi diákok, az ún. „drop-out”-ok (beleértve a hippiket is) és az „új munkásosztály”. A Columbia egyetemét 1968 áprilisában elfoglaló diákok előtt nyilvánvalóvá válik, hogy a hivatalos felsőoktatási rendszer süríti az Egyesült Államok politikájának minden negatív vonását: a fajgyűlöletet, imperializmust, militarizmust, manipulációt — következésképp az egyetemi krízis a Mozgalom újabb kiterjesztésének bázisa lehet. (Tom Hayden: „Két, Három, Sok Columbiát!”) 1968 augusztusában — már az európai diáklázadások tapasztalatainak birtokában — újabb széles körű radikális megmozdulásra ad ürügyet a demokrata párt chicagói konvenciója, melyet a Mozgalom, nem kismértékben az időközben megalakult YIPPIE (Fiatalok Nemzetközi Pártja) kezdeményezésére, hatalmas politikai gerilla-színház (és hasonló méretű rendőri beavatkozás) porondjává változtat.

Már Teodori szikár elemzéseiből és az általa közölt „száraz” politikai-ideológiai dokumentumokból is minduntalan kihallatszik egy-egy ismert művész vagy író neve, és felbukkannak azok az akcióformák, melyeket a radikális művészet is sajátjának tekint. A sit-inek, a teach-inek, a magányos exhibicionista tiltakozó akciók, a költői erejű manifestumok pillanatnyi (vagy permanens) tabula rasa helyzetek következményei, melyekben — akár a happeningnél — a spontán alkotóerő utópikus és esztétikus lendülettel tör elő. Alain Ginsberg *Hogyan csináljunk felvonulást látványossággal* c. szövege mutatja a legjel-

lemzőbben, hogy a tüntetés nem más, mint szabadság-helyzetet teremtő művészi forma; a *Yippie!*-manifesztum — hogy a politikai (nem)párt nem más, mint utca-színház. Teodori antológiájának „Új erkölcsiség”, „Kulturális forradalom”, „Új társadalom” és „Alternatív struktúrák” c. fejezeteiben vonultatja fel a kimondottan művészeti és kulturális szövegeket. Természetesen csak kiragadott (bár jól megválasztott) példákra lehet szó, mert politikai szempontból nézve — különösen, ha ez a szempont ideológiailag nem elég rugalmas — a művészet mindenekelőtt médiumkérdés. A Mozgalom legfontosabb médiumai az alternatív sajtó (ennek típusairól Ray Mungo, a Liberation News Service egyik alapítója ír), a film (a Newsreel-csoport forgatási és forgalmazási koncepciója, egy év alatt 16 kész és 6 félkész dokumentumfilmmel alátámasztva), tévé és rádió (a Radio Free People programja), sőt még a számítógép-hálózat is. Az oktatási-nevelési elképzeléseket az Ann Arbor-i Children's Community és az SDS Radikális Oktatási Programja képviseli, az utca-színházakat Ronnie G. Davisnek, a San Francisco Mime Troup rendezőjének cikke. (Davis szerint „a gerillaszínház életforma”; a társadalmi munkaként felfogott színháznak vége — a színész azt az osztályt akarja megváltoztatni, amelyhez tartozik.) A Mozgalom egy-egy jellemző aspektusát dokumentálja Naomi Jaffe és Bernardine Dohrn cikke a Women's Liberation Movementről, a Berkeley Barb c. underground lap véleménye a hippizmusról közvetlenül a Haight Ashbury hanyatlása után, Gary Snyder írása a zen-buddhizmus és a forradalom kapcsolatáról, a volt beat költő, Diane Di Prima *Forradalmi levelei* vagy *Egy középkorú hasisszívó vallomásai* (mely kísértetiesen hasonlít Milos Forman *Taking Offjának* marihuána-jeleneteihez, csak pozitív előjellel). Az antológia két legszebb darabja egyébként a berkeley-i Szabad Egyház *Felszabadító Litániája*, mely politikai hitvallókhoz és mártírokhoz, látnokokhoz és nagy gondolkodókhoz fohászkozik Jézus és a forradalmár szentek mellett, továbbá a San Francisco-i digger-kommuna nagyszerű látomása a magántulajdon nélküli, „free” társadalom szervezetről.

A könyv tudományos apparátusát a kronológia mellett a New Left szervezeteinek és folyóiratainak jegyzéke és válogatott bibliográfia alkotja; az egyes dokumentumok előtt informatív bevezetők, a fejezetvegeken további bibliográfiai utalások találhatók.

BEKE LÁSZLÓ

**Abbie Hoffman: Revolution for the Hell of It.** New York, 1968. Dial Press Inc., 245. — **Jerry Rubin: Do It!** New York, 1970. Simon & Schuster, 256.

Abbie Hoffman és Jerry Rubin nem ideológus, nem teoretikus, nem politikus, nem író, nem közéleti személyiség, nem publicista; nem ellenzéki szónok, nem újbals diákvezér, nem szervezett terrorista és nem hippie, hanem mindez együtt; maga a krízis. Az amerikai imperializmus a vietnami háborúval — a szellem a palackból mintájára — olyan erőket és indulatokat szabadított fel, melyek e nélkül valószínűleg lassabban és kevésbé drasztikus formában jelentkeztek volna, és amelyek nem álltak meg a háborúellenes mozgalmak keresztényi pacifizmusánál vagy a szisztéma higgadt, kritikai realista bírálatánál. Ez a háború, miközben Amerika nemzeti katasztrófájává dagadt katonai, diplomáciai és belpolitikai téren, sajátos akusztikát biztosított a minden megoldatlan társadalmi problémával szemben felhalmozódott türelmetlenségnek, mely akkor már nem adta alább a *totalis* változásnál; a politikai-hatalmi rendszer, a társadalmi és termelési viszonyok, az életmód és a kultúra, az egyéni és társadalmi szükségletstruktúra radikális átalakítását követelte, a hippiek szociológiailag már jelentős csődjelzése és a New Left elméleti mozgósítása után mintegy meteorológiai tünényként produkálva Európa- és Amerika-szerte a diáklázadásokat, tekintélyellenes mozgalmakat, a „föld alatti”, „alternatív intézmények” elszaporodását, rákérdezve az egész nyugati civilizációs fejlődési logikára.

A hatvanas évek közepének és végének autoritásellenes mozgalmai jó néhány szélsőséges elméleti és gyakorlati programot hoztak létre; feltehetőleg azonban egyikük sem ment olyan messze, mint a *yippiek* „mozgalma” — ha ugyan mozgalomnak lehet nevezni egy olyan fantomatikus csoportosulást, melynek nincs vezérkara, csak alkalmi sztárjai, nincs stratégiája, csak taktikája, nem a politikai harc hagyományos, hanem a burleszk legalább annyira bevált, de a politikai gyakorlatban annyira szokatlan eszközeivel dolgozik. A yippie elnevezés etimológiailag a Y. I. P. (Youth International Party — Nemzetközi Ifjúsági Párt) rövidítésből származik, hangzása ugyanakkor nem véletlenül emlékeztet a hippikre — a Y. I. P. az új baloldal és a társadalomból kiugrott hippiek egyesítésének elképzeléséből született. „A yippiek: radikalizálódott hippiek, azok a virággyerekek, akik már megismerkedtek a hatalom gumibotjával — mondja Abbie Hoffman —, de így hangzik az utcagyerekek

rikkantása is: yippie! yippie! — kiáltsd ezt hangosan, és megérted, kik vagyunk.” A párt maga természetesen nem létezik, pusztán elnevezés, mítosz. Az elnevezést négyen lálták ki, több „valódi” yippie soha nem is létezett, de nem is volt szükség erre, mert hiszen mindenki yippie, aki fantazmagóriáit, rögeszméit azonnal a gyakorlatban próbálja kivitelezni, tekintet nélkül arra, hogy progresszív vagy reakciós rögeszmék ezek; Rubinék önhatalmúlag yippie-nek tekintik Reagan kaliforniai és Wallace alabamai kormányzót is, akik reakciós, ultrakonzervatív politikájukkal, vagy a rendőrséget, mely brutalitásával éppannyit árt, éppúgy aláássza a rendszert, mint ők, az amatőr, de gyakorlott felforgatók utcai akcióikkal. „Aki árt a rendszernek, az yippie” — fogalmazták meg a tézist, és fő ellenfelüknek ennél fogva nem az egyértelmű jobboldalt tekintik, mert elképzelésük szerint az külső segítség nélkül is képes boldogulni, azaz egyszerre kompromittálni a rendszert és saját magát, hanem a liberalizmust, mert az kifinomultabb manipulációs technikájánál fogva alkalmasabb az elnyomás és kizsákmányolás tényének elleplezésére, sőt, a kizsákmányoltak ehhez szükséges támogatásának megszerezésére, magyarul: a hatalomra. Nem szabad persze elfelejteni, hogy a jobboldali lebecsülése, a háború ellen egyre nagyobb tömegeket mozgósító türelmetlenség, a balrafordulás, a radikalizálódás éveiben természetesnek látszott.

Maguk a könyvek, a *Revolution for the Hell of It* éppúgy, mint a *Do It*, élménybeszámoló, emlékirat, dokumentum- és cikkgyűjtemény, propagandafüzet, röplap, forgatókönyv, gyakorlati tanácsadó, idézetgyűjtemény; elképesztő nyelvhasználatukkal, szabadszájúságukkal talán legpregnansabb megnyilvánulásai annak a nemzedéknek, amelyet a kapitalista rendszerrel szemben „nem egy forradalmi elmélet, hanem az egzisztenciális undor tart össze” (Rudi Dutschke).

Az elmélet hiánya az anarchista tradíciók szerint az elmélet elvetésével ideologizálható meg: „... a cselekvés az egyetlen realitás, az egyetlen erkölcs. Az ideológia egyszerűen agybaj. A próbák majd csak az előadás után következnek. A forradalmat élni kell; és most azonnal.” Élni a forradalmat (azonnal); ez elég homályos kifejezésnek minősülhetne, ha a yippie „teoretikusok” nem adnának bőséges ízelítőt abból, mit értenek ezen: a „totális szabadság” azonnali gyakorlását. (Részlet egy interjúból; „Abbie Hoffman: Igen, hiszek az abszolút szólásszabadságban. Riporter: Remélem, ezen nem azt a jogot érti, hogy egy zsúfolt színházteremben ok nélkül tüzet

kiálthasson? Abbie Hoffman: Tűz van!!!”) A yippie-k utópizmusának például sarkalatos pontja az ingyenesség mítosza. „Szabad — ez azt jelenti, hogy ingyen van.” A jóléttől elhújasodott fogyasztói Amerikában, ahol a mesterségesen keltett igények kielégítése mellett is tízmillió szegény él, a yippie-k arra gyanakszanak, hogy kizárólag az elosztásban rejlik a hiba, és rendkívül egyszerű kétféle közgazdasági propozícióval állnak elő: 1. általános és teljes foglalkoztatottság, 2. általános és teljes foglalkozásnélküliség, dolgozzanak az emberek helyett a gépek, erre már a jelen pillanatban is minden feltétel adva van. Annyira, hogy a Diggereknek (a yippie-k elődei) módjukban áll a Szabad Üzlet üzemeltetése, ahol semmiért nem kell fizetnie a vásárlónak. Másrészt, ha ingyenessé nyilvánítják azokat a dolgokat, melyekre szükségük van, ez alapjaiban rendíti meg a tulajdonra alapozott társadalmat; ezért forradalmi cselekedet az áruházi és utcai tolvajlás, a pénzzel működő utcai WC-k helyett a bankok és az irodák mellékhelyiségeinek nyilvános használata, az éttermekben a fizetés nélküli fogyasztás, a mozibajárás jegy nélkül stb. Abbie Hoffman könyvéhez egy függelék is tartozik, mely tartalmát tekintve gyakorlati kézikönyv, hol és hogyan lehet ingyen enni, ingyen lakni, hol lehet ingyen ügyvédet vagy orvosi ellátást szerezni, mit kell tenni, ha letartóztatják az embert, hogyan lehet elkerülni, hogy kábítószer-vásárlásnál becsapják, illetve milyen legális anyagokból lehet háziiparilag is előállítani, mit kell tenni egy tüntetésen, hogyan kell belőgni a moziba, ingyen utazni a buszon vagy ingyen telefonálni az ország bármely részébe. „A könyveske politikuma magáért beszél — szögezi le Hoffman —, nem a korporatív kapitalizmus rosszaságáról szóló elemzések, fejtegetések a szükségünk, hanem olyan információkra, melyek a gyakorlati problémák megoldásához nyújtanak segítséget.”

Ez a gyakorlat, szándékai szerint egyszerre látja el a provokáció és egy minden területre kiterjedő függetlenségi háború feladatát a szexuális felszabadítástól a munka alól való felszabadításig, az elidegenedés felszámolásáig, a szavakon átélve a magatartás, az emberi megnyilvánulások teljessége alapján húzva meg a frontvonalakait. „Egy forradalomban nincsenek ártatlan nézelődők” — figyelmeztet Hoffman, Jerry Rubin, a másik yippie kulcsfigura pedig: „Fütyülök arra, egyetértesz velem, vagy sem. Én az életet akarom.” A campusok mellett kommunákat szerveznek, hogy ily módon tegyék világossá a politizáló egyetemi hallgatók előtt: más

dolog szavakkal részt venni egy radikális diákmozgalomban, legfeljebb a diploma átvételéig, és megint más radikálisan eltérő életmódot választani, amely sokkal többet követel a szavaknál. Ezeknek a közösségeknek, ezeknek a „cselekvő radikálisoknak” az életmódja, konkrét, mindennapi tevékenysége véleményük szerint messze több információt tartalmaz, mint bármilyen verbális szinten megfogalmazott elmélet, ami menetközben, a konkrét problémák megoldása során spontán módon úgyszólván kialakul. Ez a létforma minden külső megnyilvánulásában (legyen az akár öltözködésük, hajviseletük, zenéjük vagy moráljuk) „a szabadság üzenetét hordozza”.

Ezt az üzenetet persze el is kell juttatni a címzettekhez. Hoffman és a yippiek erre legmegfelelőbbnek a színpadi formát tartják, a színpad természetesen az utca. Különböző jeleneteket szerveznek, csődületeket okoznak az utcán, pl. pénzt árulnak – ingyen. Hoffmanék „kulturális forradalmároknak”, utcai színészeknek, reklámszakembereknek tartják magukat. Felmérték a tömegkommunikációs eszközök óriási szerepét, és megtanulták kihasználni a szenzációéhséget; ahol akcióba lépnek, jóelőre gondoskodnak a tv jelenlétéről, de a tv jelenléte valamely eseménynél önmagában is elég, hogy beavatkozzanak, és olyan botrányt okozzanak, mely biztosan eljut szélesebb tömegekhez; mert sem a nézők, sem a tv-társaságok nem szívesen mondanak le a szenzációról. A botrány üzenet, és a yippiek alaposan éltek is ezzel a felfedezéssel. „Két műsor között mi vagyunk a forradalom reklámhirdetési” – mondja Rubin, a tv szappanoperáira célozva. A yippiek tekintélyellenes mítoszát tulajdonképpen a tömegtájékoztató eszközök tekintélye teremtette meg, de hát melyik szerkesztő képes lemondani egy olyan jó sztoriról, mint hogy az 1968-as elnökválasztási küzdelemben új, független párt indul, melynek elnökjelöltje egy valódi disznó („pig”, disznó a neve a hatalom minden elkötelezettjének, legyen az politikus, gazdasági vezető vagy középkáder, rendőr stb.), melyet „korteszbeszédei” során a rendőrség időről időre elkoboz, ürügyet szolgáltatva a yippiek alkotmányjogi panaszkodására, miszerint egy elnökjelöltet mégsem lehet csak úgy egyszerűen elkobozni, és ahol ez megtörténhet, ott senki sem érezheti többé biztonságban magát. Hoffman, aki a Brandeis egyetemen Marcuse tanítványa volt, Marcuse-ra alig hivatkozik (akkor is inkább csak olyan formában, hogy helyesli azt a gesztust, amikor a professor marihuánát szívott a hallgatókkal), annál sűrűbben McLuhanre (Jerry Rubin gazdag fotó- és rajzanyaggal

ellátott, látványos könyvét pl. ugyanaz a Quentin Fiore tervezte és tipografizálta, aki McLuhan stílust teremtő könyveit); az információközvetítés szempontjából a forma, a szerkezet fontosabb, mint maga a tartalom. Arról az eseményről, amikor a yippiek pénzt égettek, hajigáltak az alku-szok közé a Tőzsdén, utólag kijelenti: „... valójában semmi sem történt. Sem a Tőzsde, sem én nem vagyunk valóságosak; két mítosz összeütközött, ennyi az egész.” És mindketten rögtön elvileg is megfogalmazzák: „Soha ne magyarázz meg semmit, amit teszel. Csak a mítosz az, amiben az emberek közvetlenül részt tudnak venni.” Máshol: „Senki nem ért meg bennünket! – panaszkodunk, de nem is akarjuk, hogy megértsenek, mert ez impotenssé tenné minket: a megértés az első lépés ahhoz, hogy ellenőrzést gyakoroljanak valami fölött.” Márpedig ezt mindenáron el kell kerülni. Ezért olyan jó a véleményük a pletykákról, híresztelésekről, rémhírekről: „... a rémhíreknek erejük van. Az emberek olyan viszonyba kerülnek velük, mint a mítoszokkal; hozzá-  
raknak, elvesznek belőlük, megsokszorozzák őket, beléjük keverednek, részt vesznek bennük. Ha valami szó szerint rögzítve van, nem marad hely a részvétel számára. Egy ideológiában senki sem vesz részt.” A velük foglalkozó sajtó óvatosan szimpatizál, objektívebb hangjait visszatükröztet, és előnyben részesítik a jobboldali hisztérikus kirohanásait, mert a mítosz megteremtésében ezek nagyobb segítséget nyújtanak: „Ha segíteni akarsz nekünk, ne az igazságot mondd. Hazudj rólunk! Minél elvetemültebb a hazugság, annál jobban foglalkoztatja a közvéleményt...” (Rubin) Persze nem bíznak mindent a sajtóra. Tervbe veszik Johnson elnök elrablását, hogy lehúzott nadrággal közszemlére tehesék. Részt vesznek a Pentagon ostromában és boszorkánymestereket hívnak, hogy azok varázserejükkel a levegőbe emeljék az épületet, és a gonosz szellemek alul kizuhanhassanak belőle. A vietnami háború tetőpontján végigrohannak az utcákon az örömhírrrel, hogy a háborúnak vége, akkora hatást váltva ki ezzel, hogy a helyi hatóságok a háború folytatódásának külön bejelentésére kényszerülnek. A legenda szerint Chicago lakosságát azzal fenyegetik meg, hogy LSD-t szórnak a víztárolókba, ami az egész város normális életét bizonyos időre felgyúggyasztja, de legalábbis alaposan megzavarja. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság kihallgatásain köztümben jelennek meg, Hoffman indiánfőnökek, Jerry Rubin hol Mikulásnak, hol félmeztelen gerillának öltözve, játékgép-pisztollyal; ugyanezre az alkalomra tolmá-



csot követelnek maguknak, mondván, más nyelvet beszélnek, mint a Bizottság tagjai; és valóban, minden kérdés célt téveszt, mert Marxot konzekvensen összekeverik a harmincas évek filmkomikusaival, a Marx-fivérekkel, Lenint John Lenonnal, a Beatles-együttes tagjával; hol felrúgják az összes ilyenkor szokásos játékszabályt, hol betű szerint értelmezik őket, amitől ezek a formalitások nevetségessé és komolytalanná válnak.

A yippie-k tevékenységének csúcspontja az 1968-as chicagói demokrata elnökjelölő konvenció megzavarása. A jelzett időpontra meghirdették az „Élet Fesztiválját”, neves rock-együttesek fellépével, ugyanakkor különböző akciókkal (pl. a disznó jelölése elnöknek, korteshadjárata) és rémhírek keltesével elterjesztették a „valami történni fog” hangulatát. Ezer és ezer hippie jelent meg a chicagói Lincoln-parkban néhány radikális szervezeten kívül, magukkal hozva a számukra napi tapasztalatot; a rendőri brutalitást, a gumibotozást, a könnygáz-bombákat. Mindezt a demokrata párt hivatalos elnökjelölési kongresszusával párhuzamosan, mikor az ország összes nagy televízió- és rádiótársasága, a napisajtó és a hírmagazinok jelen voltak, igaz, más céllal, de a yippie-k jóvoltából egyúttal megkapták a műsoron kívüli hírányagot is; sőt, a tünnetuózus jelenetek során sokan ártatlanul is belesodródtak az eseményekbe, és áldozataul estek a rendőrség hisztérikus reakciójának. Verik a riportereket és a hivatalos kampány-aktivistákat; ennél rosszabb reklámot elképzelni sem lehet egy elnökjelölő konvenció számára. Pontosan ez volt, amit a yippie-k akartak. „Még egy hét, és a rendőröket rávettük volna arra is, hogy megöljék saját elnök-jelöltjüket.”

Chicagó egy konkrét polgárháború deklarálása volt; a vietnami behívóparancsok tömeges elégetése, megtagadása, háborúellenes gyűlések és menetek után a fizikai konfrontáció egy egész nemzedékkel. Amerika rádöbrent arra, hogy a fegyvereket saját gyerekei ellen is használnia kell, ami pedig aláásott mindenfajta liberális látszatot, megmutatta a manipulációs szisztémában működő erőszakot és kimagyarázhatatlanná tette a kormányzat országhatárokon túl és országhatárokon belül elvállalt szerepét. „Amerika számára úgy látszik, nem probléma a háború. Amerika számára nem probléma a szegénység. Amerika számára nem probléma saját színes bőrű lakosságának elnyomása. Ami Amerika számára probléma lesz, az saját fehér-bőrű gyerekeinek legyilkolása” — írja Hoffman. „Ott szenvedtek vereséget, ahol nem számítottak rá; a gyerekeiket vesszük el.” (Rubin).

A véres események után Abbie Hoffman, Jerry Rubin és hat társukat, akik között a Fekete Párducok éppúgy képviseltették magukat (Bobby Seale), mint a háborúellenes mozgalmak (MOB, Dave Dellinger), bíróság elé állították. A chicagói „összeesküvés” világper, mely a yippie-k taktikájából következőleg megint látványos színházzá vált (Allen Ginsberg, a költő tanúvallomása pl. nagyrészt abból állt, hogy hosszan recitált egy hindu szent éneket, az ügyvédek a tárgyalás során letartóztatták és elítélték, Bobby Seale-t, mert sértegette a bíróságot, székehez szíjazták és betömtek a száját; a sajtó minderre élénken reagált), világossá tette, hogy Amerika megértette és elfogadta a hadüzenetet. Rubin és Hoffman közül talán Hoffman a kevésbé optimista. A *Revolution for the Hell of It* még a per előtt jelent meg, két évvel később azonban új előszót írt a könyvhöz, melyben elkeseredett hangon már a fegyveres harc elkerülhetetlenségéről beszél. A forradalmak apálya, a konszolidáció idején a határidők kitolódtak. Abbie Hoffman a majdani forradalomban nagyobb szerepet szán a Chicagó óta eltelt időben létrejött vagy megerősödött mozgalmaknak (Women's Lib, Fekete Párducok, Weathermen), új aspektusokkal találja szemben magát (környezetszennyezés elleni harc), leszámol az erőszakmentesség woodstocki illúziójával, egészében véve sokkal „felnőttesebb” hangot üt meg, kevésbé vitális és jókedvű, sokkal elszántabb és tudatosabb, mint a per előtt volt. „A második amerikai polgárháború” folytatódik, ha egyre illuzórikusabb módon is, a spontán tömegmozgalmak helyett az „ellenkultúra” utópisztikus kísérleti műhelyeiben és a partikuláris terrororganizetek akcióiban. A hangsúly azonban újból a megfogható programra és a hosszútávú tervezésre került.

HAJAS TIBOR

Mario Maffi: *La cultura underground*. Bari, 1972. Ed. Laterza, 420.

A szubkultúrák történetének és irányzatainak egyik legteljesebb összefoglalása Olaszországban született meg, abban az országban, amelyben a diákmozgalmak talán a legtöbb rokonságot mutatják az angolszász politikai és kulturális mozgalmakkal. A szerző 1947-ben született Milánóban és a szokásos tudományos pályafutás mellett — az amerikai irodalomból doktorált — aktív részese az új avantgarde színházi mozgalmaknak: a Teatro del Drago csoport tagja, amely, meghatározása szerint, bár a Bread and Puppet Theatre

leszármazottja, „önálló csoport, autonóm programmal és jelleggel, amennyiben magába olvasztja, a közösségi, a vitázó-informáló és a gerilla színház jegyeit”.

Maffi könyve elsősorban az egyesült államokbeli és az Angliában szerveződött csoportok, irányzatok bemutatására terjed ki, viszonylag teljes képet kapunk az olaszországi mozgalmakról, de a más országokban található analóg jelenségekről csak szórványosan tesz említést. Könyvének információértéke ezzel együtt hallatlanul nagy, a függelék pedig a források és tanulmányok alighanem teljes bibliográfiáját nyújtja. Maffi történelmi materialista szemlélete módszertanilag nem közelíti őt vizsgált anyagához, ezt a távolságot a mű hangneme haladja meg.

Nagy gondot fordít Maffi az underground kultúra történelmi előzményeire, társadalmi összefüggéseire. Ezt a terminust kb. 1963 óta használják mai értelmében, eredetileg csak bizonyos „föld alatti, szabálytalan, pult alatti” filmekre és sajtótermékekre vonatkozott. E kultúra közvetlen előzményét a második világháború után kialakult jóléti társadalnak kidasztott és ön-kitasztott *beat* nemzedékben találja meg. Ez az inkohereus és nem tudatosított szembenállás kristályosodott azután ki a hipsterek erőszakos és a hippik békés programjaiban, majd a 60-as évek krízissorozata — különösen az 1968-as év sorsfordulója — után a „politikai underground”, a Movement 1970-es megjelenése tetőzi be a fejlődést. Az egész underground társadalmi történelmi szerepének értékeléséhez a mozgalom négy alapkérdését vizsgálja Maffi: a fiatalok = osztály = = forradalom; a kulturális forradalom = forradalom; a kultúra révén; az alternatív kultúra/társadalom és a misztikus — pragmatikus koncepciók ambivalens jellegét. Ezek meghaladására az egységes politikai párt képes csak, amely magába olvasztja az összes forradalmi tendenciát. „A hetvenes évek — írja Maffi — elvezethetnek a zavaros programok definiálásához, az individualisztikus álláspontok sokaságának elhagyásához, egy közös és világos stratégia megértéséhez; végül egy valódi forradalmi párt létrehozásához.”

Az underground mozgalom kulcskérdéseit is sorra veszi a szerző: az egyén felszabadításának ösztönös, majd egyre tudatosabb igényét, amely kezdetben párhuzamosan halad a közösségek megteremtésével, majd a szabad egyén és a valódi közösség kölcsönösen feltételezi egymást. A könyv mintegy egynegyede a mozgalom politikai arculatával foglalkozik, az elnyomott kisebbségek, a munkanélküliek, a nincstelenek mozgalmain kívül a kábító-

szerek, a feminizmus, a hetero- és homoszexualitás körüli viták nyíltabb vagy rejtettebb politikai-ideológiai vonatkozásait is feltárja. Talán ezen a területen érzi legjobban otthon magát Maffi. Elemzései különösen a kapitalista országok olvasóközönségének jelenthetnek revelációt, ahol a hivatalos sajtó egy kalap alá vonja azokat a politikai merényleteket, amelyek — szükséges hangsúlyozni — egyetlen esetben sem követeltek emberéletet, a közönséges bűntényekkel. Ma már közhelynek számít, bár nálunk még nem tudatosodott eléggé, hogy a deviáns jelenségek (az öngyilkosságtól az alkoholizmusig és a kábítószerfogyasztás bizonyos fajtáig a bűncselekményektől a mentális zavarokig) magyarázatát nem a kromoszómálcán rendellenességeiben, hanem végső soron a társadalom hasonlóképpen deviáns felépítésében kereshetjük. Mindez elegendő alap arra, hogy e jelenségek és a belőlük levonható következtetések politikai tartalmát Maffi feltárhassa.

Hosszabban kellett időznünk a politikai-ideológiai kérdések megvilágításánál, hiszen az underground művészet — amelynek Maffi könyve második részét szenteli — egyszerűen érthetetlen az ideológiai töltés tudatosítása nélkül. Nem véletlen, hogy a művészi tevékenység funkciói közül Maffi csak kettőt ismer el érvényesnek: a játékot (amely az egyén felszabadításának legfőbb eszköze) és az információ-kommunikációt (amely az irodalom-művészet propagandisztikus funkciójának megvalósulása). Így érthető, hogy mereven elutasít minden művészi formát, amely alkalmas arra, hogy a fennálló rend, a „szisztéma” vagy „Establishment” manipulációs gépezetbe kerülve integrálódjon. Ezért érthető, hogy a hagyományos művészi tevékenységet, az irodalmat, képzőművészetet felváltják a happening jellegű művészi formák, de ezen a ponton vitatkoznunk kell Maffival, aki ezt a folyamatot indokolhatónak látja a művészi befogadás oldaláról is, amennyiben a happening az összes érzékszervre hat, mintegy természetesen árad az intellektusba, szemben a hagyományos művészetek egyoldalú befogadásával. A közösségi befogadás (happening) és individuális befogadás (hagyományos művészetek) közötti minőségi különbség feltételezése is inkább csak az ideológiai töltés értékének hangsúlyozására szolgál. Nehéz megérteni ugyanakkor, hogy az underground filmművészet alkotásait miért tartja Maffi lényegileg másnak, mint az egyéb progresszív alkotásokat, hiszen néhány éves perspektívában ugyanezek az alkotások is fogyasztási cikké válnak. Az alternatív vagy elleninformációt szintén a mű-

vészi tevékenységek közé sorolja a szerző — most már nyíltabban alkalmazva a művészet = ideológia képletet —, ám 1972-ben megjelent könyvének álláspontját e kérdésben lényegesen megváltoztatta egy évvel később, a *Contemporanea* római kiállításának katalógusába írt cikkében, ahol az elleninformációnak sokkal kisebb jelentőséget tulajdonított.

Maffi könyve a rendkívül gazdag információkon kívül mintegy receptkönyve is az underground művészetnek. A reneszánsz traktátusok szellemében írja: „A radikális művésznak tehát mindenekelőtt kiforrott harcosnak kell lennie, nincs szükség a »baloldali« művészekre és entellektüelekre, akik a saját »forradalmi« címkejű tevékenységükbe most és mindig beleviszik a saját kispolgári állhatatlanságukat és kiforratlanságukat (amikor nem ambiguitásukat és hamisságukat).”

Maffi elutasító álláspontja az egész underground művészet sajátja. Könyvének legfőbb érdeme ennek az álláspontnak gazdagon árnyalt objektív kifejtése.

TAKÁCS JÓZSEF

Hans Scheufl — Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 1—2.* Suhrkamp Verlag, h. n., é. n. (Frankfurt am Main, 1974). 1315., ill. (edition suhrkamp, 471).

Mivel a film eleve „avantgarde”-nak számít a többi művészetek között, érthető, hogy egyelőre kevés az olyan összefoglaló munka, mely a filmen belül is elkülöníti a radikális irányzatokat, s csak azokkal foglalkozik. (Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Stockholm, 1956; Sheldon Renan: *An Introduction to the American Underground Film*. New York, 1967; Parker Tyler: *Underground Film*. New York, 1969; Gene Youngblood: *Expanded Cinema*. New York, 1970; Birgit Hein: *Film im Underground*. Frankfurt/M — Berlin — Wien, 1971. — Nemes Károly kísérlete — A filmművészeti avantgarde története. Budapest, 1973. — szintén ide sorolható.) Közülük az osztrák szerzőpáré mindeddig a legigényesebb. A nagy terjedelemhez viszonyítva meglepően kevés a 201 címszó, de ez kifejezetten a lexikon előnyére válik: lehetővé teszi a szerzőknek, hogy csak a legfontosabb alkotókkal, illetve jelenségekkel foglalkozzanak — velük azonban behatóan. A címszavak a következőképpen oszlanak meg. 1. *Filmalkotók* — összesen 124 címszó, melyek közül csak a legnagyobb terjedelműeket sorolom fel: Anger,

Buñuel, Dekeukeleire, Cocteau, Fischinger Ivens, Kren, Kristl, McLaren, Ray, Richter, Ruttman, Schmidt jr., Vertov, Warhol, Weibel. (A válogatásban egyébként szembetűnő az amerikaiak bizonyos mértékű háttérbe szorítása, másrészt a szerzők — s velük együtt a lexikon előszavát író Weibel, valamint munkatársa, Valie Export — filmművészeti jelentőségének annyira túlhangsúlyozása. Tőlük a legtöbb általános címszóban is szerepel néhány példa.)

2. *Egyes országok* szubtörténetét vázoló címszók, melyekben önálló címszóval nem szereplő filmesek is — néha jelentékeny — méltatásban részesülnek. (A szocialista országok közül „Oroszország”, Csehszlovákia és Lengyelország van kiemelve.) 3. Nem avantgarde filmművészeti, de azzal sajátos kapcsolatban álló művészeti irányzatok (dada, expresszionizmus, Fluxus, futurizmus, pop, szürrealizmus stb.), *film-művészeti ágak* (animációs-, dokumentum-, groteszk-, naiv-, narratív-, triviál-, reklámfilm), más *művészeti ágak* (képzőművészet, színház, filmalkotásban résztvevő írók, zeneszerzők). 4. *Látászólag technikai* címszavak, melyek valójában az illető terület egész fejlődését bemutatják, rengeteg adattal (kinetizmus, fényművészet, holográfia, sztrereoszkópia, hang, tévé stb.). 5. *Speciális* avantgarde- és undergroundfilm területek (materiál-, absztrakt-, computer-, „handmade”-, polit-, írás-, projektfilm, expanded cinema, vetítési eljárások, newsreel, álom, szexualitás, miszticizmus stb.). Ide és a tudományos apparátusához egyaránt sorolhatók a praktikus információkat tartalmazó címszók: folyóiratok, fesztiválok, szervezetek. A könyv használhatóságát nagy mértékben elősegíti a címszavak mellé utalt alapos bibli- és filmográfia, továbbá az 50 oldal terjedelmű kronológia és az index. Érdemes futólag áttekinteni a lexikon — egyébként érthető módon szegényes — magyar vonatkozású anyagát is. „Magyarország” címszó nincs; egész 1945 utáni termésünkől egyetlen filmről történik említés a kronológiában: Huszárik Zoltán *Elégiajáról*. Ami a magyar származású művészeket és kísérletezőket illeti, jobb a helyzet. Moholy-Nagy és Schöffer szerepelnek önálló címszóként, de a szerzők elismeréssel utalnak Mihály Dénesre (a televízió egyik felfedezőjére), Ernő Metzner, Paul Fejos, John Halas filmjeire, Alexander László színpadi kísérleteire.

A redukált címszólista Scheufl és Schmidt jr. elvi következetességének eredménye. A szerzők elsősorban az „avantgarde”, „experimentális” és az „underground” megjelölések alkalmazásában szigorúak. Bár explicit meghatározást nem adnak (helyett

a megfelelő címszavakban az egyes fogalmak történeti változásait rögzítik), önálló címszóként valóban csak azokat a filmalkotókat szerepeltetik, akik minden kereskedelmi vagy filmipari érdektől függetlenül, tisztán művészi célzattal dolgoznak („avantgarde”, ill. „experimentális”), illetve olyan filmeket hoztak létre, „melyek formailag új úton haladtak, és az establishmenttel szembenálló életmód kifejezői voltak” („underground”). Így történhet meg, hogy a narratív filmek, a játékfilmek rendezőit általában nem tárgyalja a könyv, és olyan nevek kerülnek a „félavangarde” gyűjtőfogalmába, mint Resnais, Godard, Varda, Robbe-Grillet, Fellini, Bertolucci vagy Nemec. Az ún. „orosz avantgarde”-ből egyedül Vertovot illette meg külön címszó (de természetesen Eizenstein, Pudovkin, Dovzsenko stb. a „Russland” címszó alatt megtalálható). Ugyancsak hasznosnak bizonyul az „iparművészet” (Kunstgewerbe) terminus bevezetése azokra a filmekre, melyek használati célokra — értsd: haszonszerzés, reklám, szórakoztatás stb. — vagy pusztán díszítésre szolgálnak, ha mégoly gazdagok is experimentális megoldásokban. Ami ezen a meglehetősen táglyukú rostan fennakad, valóban kiérdemelheti az „avantgarde” jelzót, ám a szerzők még itt sem állnak meg a kritikai szemlélet érvényesítésében: neves művészek objektív méltatásában nemegyszer olvashatunk „ez volt a legrosszabb filmje” és hasonló elmarasztalásokat. Különösen éles bírálát éri Brakhage-t miszticizmusáért, Markopoulóst manierizmusáért stb.

Scheugl és Schmidt jr. szemléletmódjának radikalizmusán nem lepődünk meg, ha tudjuk, hogy mindketten gyakorló filmek, szoros kapcsolatban a bécsi akcionista csoporttal (Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günther Brus, Kurt Kren és mások), akik filmjeikkel, akcióikkal és írásaikkal elsősorban a polgári látszatdemokráciát és a szexuális tabukat vették célba, ezért a legtöbben közülük összeütközésbe kerültek a törvénnyel, illetve az NSZK-ba emigrálni kényszerültek. Ugyancsak a csoporthoz tartozik Peter Weibel, akinek a lexikonhoz írott néhány oldalas előszava nemcsak a munka elvi alapvetését végzi el, hanem bizonyos szempontból programadó jelentőségű is. Weibel megmagyarázza, hogy a „szubtörténet” megírására azért került sor lexikon-formában, mert „a lexikon struktúrája nyitott az újabb fejlemények előtt, ugyanis megőrzi az interpretáció szabadságát, mely az alkotás szabadságának előfeltétele”. A feldolgozott anyag bázis egy olyan filmelmélet számára, mely nem elégszik meg akár filmtörténetre, akár jingvisztikára redukálásával, mert e disz-

ciplínak mindeddig csak korlátozó normákat jelöltek ki az alkotás számára. Weibel szerint az avantgarde-, experimentális- és undergroundfilm csak vékony szál a filmtörténetben, s ez nem véletlen: minden történet meghamisítva hagyományozódik, amennyiben a kommunikációból el van távolítva mindaz, ami az uralkodó kommunikációs normák szerint nem kommunikálható. A haladást jelentő információ szükségképpen nem a jelentés identitásából, hanem a normák megszégéből adódik. Ezért van szükség a felszíni történetből kiszoruló szubtörténet megírására — „a film szubtörténete a film tulajdonképpeni és igazi története”. Bár minden történet és szubtörténet között bonyolult kölcsönviszony áll fenn, a film esetében különösen nagy a kettő ellentéte a magas előállítási költségek és a forgalmazás tömegbázisa miatt. Az utóbbi probléma figyelmeztet egy marxi értelemben vett gazdaságtani művészeti elmélet kidolgozásának szükségességére: ha a kapitalista társadalomban „a művészet úgy jelenik meg, mint érték-többlet termelése, a művészettörténet pedig művészi kereskedelmi cikkek csereértékének története, ahol a legtermelékenyebb művész az, aki a leginkább képes érték-többlet termelésére”, akkor nyilvánvaló, hogy a műalkotás művészi értékét nem a reális munkateljesítmény, hanem a termelési és elosztási feltételek, a csereérték és az érték-többlet fogja meghatározni. A szubtörténet viszont éppen a reális teljesítményeket fedi fel.

BEKE LÁSZLÓ

Walter Hollstein: *Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen*. Neuwied — Berlin, 1970.<sup>2</sup> Luchterhand, (1. kiadás: 1969.) 186.

Hollstein könyve annak a *Soziologische Essays* sorozatnak a darabja, melyben Lukács György *Leninje* és Tőkei Ferenc *Ázsiai termelési módja* is megjelent. Átlakodó az első kiadás évszáma is — ez az az időszak, mikorra a „mozgalom” első szakasza már lezárult (a hippizmus elpárolgása, diáklázadások, chicagói demonstráció), a teoretikus munkákban az apológia és a programadás mellett az analízis és a történeti összefoglalás igénye is mind gyakrabban megjelenik —, bár a hosszabb távú következtetések levonásához szükséges információ mennyiség nem áll meg rendelkezésre. Mindez természetesen bizonyos mértékig a könyv pozitívumait és hiányosságait is meghatározza. Ugyancsak ekkortájt — pontosabban a hippik „leköszönése” után — már kikristályosodottnak

tekinthető az underground mai értelemben vett fogalma. A szó a szerző értelmezése szerint részben a mozgalom embrió-életére utal (csak addig fejlődik, míg a hivatatlanság napvilágát el nem éri), részben pedig illegálisára (amennyiben a fennállóval szembehelyezkedő ellentársadalom modelljét dolgozza ki). A polgári szociológia rész-kultúra-elmélete abban téved (tendenciózusan), hogy — képtelen lévén a ténylegesen meglevőt a jövőbe transzcendálni — csak a régivel tudja mérni az újat, így a mozgalmat is csak az össztársadalomhoz képest véleménykülönbséget nyilvánító *szubkultúrának* tekinti. A szerző célja ezzel szemben, hogy — „overground”, de szimpatizáns baloldali pozícióból — kimutassa a mozgalom *ellenkultúra*-alkotó jellegét. Az ő szociológiai módszere így arra irányul, hogy a felszínes kép mögül, melyet elsősorban a hatalmi rendszer által manipulált tömegkommunikációs eszközök formáltak meg, kihámozza a különböző ifjúsági mozgalmak reális magját, reális társadalmi oppozíciós szerepét, vagyis végső soron az ellenkultúra-kísérletekben megmutassa az osztályharc egyik eszközét. Nem is akármilyent: a szerző azzal az optimista megjegyzéssel zárja az új kiadás utószavát, hogy „Egyedül az underground-mozgalmak ellentársadalmi modellje mutatkozik jelenleg gyakorolhatónak [ . . . ] Ugyanakkor az underground sohasem abszolutizálta megoldási mintáit és modelljeit. Ellenkezőleg, nagyon pontosan tudja, hogy egy napon, éppúgy mint a beatnikék, provók és hippik, történetileg túlhaladottá és fölöslegessé válik.”

Gátáltsan entuziazmussal Hollstein nem vádolható. Történeti sorrendben felépített könyvének első részében („Kiszabadulás a Rendszerből”) egyaránt elmarasztalja a beat-generációt, a gammlereket vagy az aguiguiket passzivitásuk miatt; amiért programjuk nem tartalmazta „a világ megváltoztatásának” pontját. A III. részben („A Rendszer kihívása”) kitér a hippie-ideológia intuitív és naiv vonásaira (más helyen rámutat arra, hogy a generációs ellentétek túlhangsúlyozása az osztály-ellentétek elhomályosításához vezetett), a virág-gyerekek mozgalmának kommersziális elidegenítésére, a szituacionisták taktikai hibáira. A „Harc a Rendszer ellen” c. IV. részben a diákmozgalom — „Az ellentársadalom az undergroundban” c. V. részben pedig például az első kommunák fogyatékosait is elemzi. Az elemzések meglehetősen nagy tényanyagra (részben a szerző saját felméréseire) támaszkodnak — azonban ez nem mindig válik a könyv előnyére. Mivel a *Der Untergrund* az első összefoglaló munkák közé tartozik, szer-

zője kötelességének érezte, hogy lehetőség szerint mindenről megemlékezzen, így történhetett, hogy számos fejezetben túlteng a nevek, számadatok, folyóiratcímek, események felsorolása. A szociológia átcsap merő statisztikába; a közbeszúrt szűkszavú általánosítások helyenként kevésnek bizonyulnak (többek közt éppen azért, mert azóta egyes eseményekről vagy jelenségekről mélyreható elemzések láttak napvilágot). Különösen vonatkozik ez a bennünket elsősorban érdeklő művészeti összefüggésekre: a „Művészet az undergroundban” c. fejezetben szereplő rengeteg név fontos információ lehet, azonban az olyan tömör megállapítások, mint „a művészetnek életté, az életnek pedig művészetté kell válnia”, ma már nem újdonságnak — inkább közhelynek számítanak. A könyv egyik legalaposabban kidolgozott fejezetében Hollstein hivatkozik Bernard de Vriesre, a városi tanácstaggá választott provóra („Nincs hatalmunk, és nem is akarunk hatalmat, mert a hatalom korrumpál”), aki szerint a „provotariátus” nagy része happener és művész. Ugyanakkor a happener-fejezetben ufgyyszólván csak elnagyolt politikai összefüggésekről és Jean-Jacques Lebelről olvashatunk, holott a happening árnyaltabb *művészeti* elemzéséből a szerző újabb adalékokat nyerhetett volna éppen a *társadalmi* vonatkozások interpretációjához!

Általánosítva az elmondottakat: Hollstein könyve valóban fontos adalék „az ifjúsági proteszt-mozgalmak szociológiájához”, azonban szerepét még jobban betölthette volna, ha szerzője a téma szempontjából kulcsfontosságú művészeti vonatkozásoknak nagyobb figyelmet szentel.

BEKE LÁSZLÓ

Gene Youngblood: *Expanded Cinema*, New York, 1970., E. P. Dutton & Co., Inc. 432.

A „környezettanáról” nevezetes Buckminster Fuller az ember és a környezet viszonyáról írt terjedelmes bevezetést ehhez a kitűnő könyvhöz, amely az „intermediális film”, az „absztrakt film”, a televíziós, sztroboszkópikus, komputer- és holografikus technika alkalmazásával „kiterjesztett film” amerikai születéséről tájékoztat. Mindenekelőtt arról: ezeknek a fokozottan technicizált törekvéseknek mennyire alapvető ösztönzője az az óhaj, hogy a „mozi” szórakoztatóipari egységből „emberi környezetté”, sőt „magává az életté” váljon. A „szórakozás mítoszá” Youngblood az emlékezetre épülő hatás-

mechanizmussal hozza összefüggésbe. Az emlékezet természeténél fogva programozott, kondicionált dolog, és a jellegzetes „közönség” mindig azt értékeli, amit már valahonnan ismer, vagy ismerősnek talál. Ezért a „szórakoztató” kommersz film mindig áldását adja közönségének adott tudatállapotára, ahelyett hogy azt kitágítaná: nézőit éppen arra készíti, hogy egyre inkább az emlékezetükre támaszkodjanak. A „kiterjesztett film” ehelyett egy-egy olyan valóságrétegbe próbál bepilantani, amelyet a „kollektív tudat” még nem szívott fel, és ahol a szépségnek még nincs betáplált jelentése. Ennek érdekében egyrészt a „kiterjesztett mozi” közönségét igyekszik, megszokott passzivitásából kiragadva, valami alkotó részvételre serkenteni, másrészt a film illusztratív, „felvevő eszköz” szerepét fől számolva, azt önállóan teremő művészi közegként kezeli.

Youngblood a legismertebb amerikai kísérleti filmek elemzéséből négy olyan alapfogalmat vezet le, amelyek szerinte az említett törekvéseket jellemzik. Ezek a fogalmak: a *kozmoszus* vagy „*óceáni*” tudat, a *színeszetikus* film, a *kineszetikus* film és a *mítikus* film. Az „*óceáni* tudat” freudi fogalom, és Freudnál olyan tudatállapotra utal, amelyben „egyéni létünket mintegy misztikus egységben elmerülni érezzük a világegyetem óceánjában”. A kísérleti filmek a személyes tudatállapotnak ezt a kozmikusá váló „kiterjesztését” természetesen az audiovizuális élmény „totálissá” való tágításával remélik elérni, vagyis úgy, hogy a filmet mint művészi közeget a megismerési, megértési folyamat egészével — végeredményben magával az emberi léttel — próbálják kapcsolatba hozni. Mindez elválaszthatatlan attól az avantgarde esztétikától, immár sarkalatos elvtől, hogy a művészet ugyanúgy a környezetünket újjáteremtő megismerési folyamat eleme, mint az „alkotó munka” és a „tudományos kutatás”. Ez a szemlélet látszik indokolni a legújabb és legbonyolultabb technikai fölfedezéseknek a „művészi közegbe” való bevonását is. A hagyományos „fiktív film” a túlságosan is komplex valóságnak egy történettel ad formát. A *mítikus* film ezzel szemben a film alkotójának tudatában élő (és nem fizikainak tekintett) valóságról nem fiktív, valóság nyelven beszél. Az ilyen film „adatok” helyett mindig „viszonyokkal” dolgozik — arra a pedagógiai törekvésre emlékeztetve, amely „tananyag” helyett „szemlélet” átadását célozza — s így a dolgokat megszokott téridő összefüggéseiből kiragadva egyfajta „együttérzéssel”, vagyis *színeszetikus* módon közelíti meg. Ez megköveteli a formák és az arányok, a mozgás, az erő és az

energia dinamikus átélését, ami az ilyen filmet egyben *kineszetikussá* is teszi. Elkerülhetetlen, hogy mindehhez a könyv képanyaga — bármilyen változatos, bőséges és érdekes is — csak nagyon-nagyon halovány vizuális illusztrációként szolgálhat, ami az indokoltnál nagyobb mértékben ébreszti azt a gyanút, hogy a „kiterjesztett film” elmélete jóval előtte jár „gyakorlatának”.

Youngblood könyve különösen behatóan foglalkozik a televíziónak a vizuális érzékelésre gyakorolt hatásával. A főként írott információkon felnövő generációk „tartalmi szintű” érzékelésével szemben a televízió elterjedésével kialakult egy „folyamat szintű” érzékelés, amelynek során az információk feldolgozója, figyelmének tartós koncentrációja helyett, egy-egy adott időben szüntelenül kész figyelmét több alternatíva között megosztani, illetve ideoda irányítani. A televízió számos csatornáját lehet állandóan váltogatni, lehet több készüléken több műsort egyszerre nézni — és közben is még ezer dolgot lehet csinálni (míg például a moziban egy műsort egy helyben ülve nézünk végig). A „folyamat-szinten” az élmény, illetve a kibontakozó érték kulcsa éppen a néző figyelme előtt álló lehetőségek változatossága. A több művészi közegre „kiterjesztett film” ezt a kulcsot reméli megtalálni.

SOMOGYI GYÖRGY

**Sheldon Renan: The Underground Film.** London, 1968. Studio Vista, 318.

A filmkészítés költségeinek csökkenése nagymértékben járult hozzá ahhoz, hogy az ötvenes évek végén, Amerikában az úgynevezett „független” (vagy „underground”) film ugrásszerű fejlődésnek indult. Ennek a fejlődésnek a történetébe vezet be (alcímének tanúsága szerint is) Sheldon Renan könyve. Az underground film fontos jellemzőjének tekinti mindenekelőtt azt, hogy az egyetlen alkotó személyes munkája és állásfoglalása, vagyis személyes film: olyan, amely a filmgyári apparátus kihagyásával készül. Ezenkívül azonban — noha felsorol néhány gyakori tulajdonságot (portréfilm, protestfilm, szexfilm, absztraktfilm, mágikus film, „film-vers” stb.) — úgy szólva semmilyen határozott vonást sem tekint az underground filmre általában jellemzőnek. Legfeljebb éppen azt, hogy e filmek, kísérleti jellegükből eredően, nem általános jegyeket hordozó, hanem különleges és külön, egyedi alkotások. Renan könyve ezért túlnyomórészt



filmkatalógus: az amerikai underground filmek adatait közli, leírásukat és rövid elemzésüket adja. Hasznos (bár azóta már nem mindig érvényes) információt közöl arra vonatkozóan is, hogy hol lehet ezeket a filmeket megnézni, sőt, hol lehet alkotóikat is megtalálni. Ennek a filmkatalógusnak — vagy ahogy ő maga nevezi: „filmkészítők galériájának” — inkább csak függeléke az a történeti áttekintés, amelyet az avantgarde film főbb korszakairól, irányzatairól és „iskoláiról” nyújt. Ez az áttekintés azonban tömörsége mellett is alapos, pontos, széles látókörre valló és tárgyilagos. Kifejezetten óvakodik attól, hogy erőltetettnek tűnő párhuzamokat vonjon vagy általánosításokat tegyen. Mégis, egységben látja és láttatja az avantgarde (kísérleti) underground filmek együttését: „egyetlen filmet, stílust vagy alkotót sem tüntet ki megkülönböztető rokonszenvével — de kitünteti vele ezt az egész áramlatot”.

Külön fejezetben tekinti át az úgynevezett „expanded cinema” — vagyis a több vetítéssel, több vásznon, többféle technika alkalmazásával egy mű bemutatására „kiterjesztett film” — amerikai kezdeteinek történetét. Ezt a húszas, negyvenes, illetve hatvanas évek három filmtörténeti avantgarde korszaka nyomán „negyedik film avantgarde”-nak nevezi, és a többi háromtól még leginkább elkülönülönnek tekinti. Ebben a fejezetben is érvényesíti azonban azt az egységesítő szempontját, amely szerint valamennyi „avantgarde film” figyelmének fő iránya maga a filmközég, vagyis annak a kérdésnek a feszegetése, hogy mi is a film tulajdonképpen. Ezt a kérdést feszegeti Warhol, amikor mozgás nélküli filmeket csinál, Robert Breer, amikor kockáról kockára vágja filmjeit, Ken Jacobs, amikor élő árnyjátékkal ér el filmszerűséget, Nam Jun Paik, amikor üres filmszalagot vetít, vagy Andrew Noren, amikor filmjében egy lány egyre közeledik a kamerához, és végül újjával elnyomja a lensét, akár egy bogarat.

SOMOGYI GYÖRGY

**Ph. E. Slater: The Pursuit of Loneliness.**  
Boston, 1970. Beacon Press, 190.

Az underground kultúra társadalmi-szellemi gyökereinek vizsgálatahoz Slater munkája ugyanolyan „alapkönyv”, mint mondjuk Roszak két híres könyve (*The Making of a Counter Culture; Sources*), noha Slater egyáltalában nem magát az „ellenkultúrát” elemzi, hanem éppen azt az amerikai

sütetű „jóléti társadalom”-eszményt, amelyet az a kultúra ellenez. Az elemzés slateri szempontjai és következtetései azonban pontosan az underground (vagy ellen-) kultúra szellemének legjellemzőbb megnyilvánulásai.

A könyv címe drámai utalás az individualizmus jellegzetesen amerikai (de nagyon ragályos) betegségére, amely legalább olyan „káros szenvedély”, mint az alkoholizmus vagy a kábítószer-szedés: aki hatásaitól szenved, az baján az adagok növelésével akar segíteni. Amerika társadalmi rögeszméje a „versengő társadalom” — a versengő élet pedig magányos élet. A magánházak, magánautók, önkiszolgáló boltok, csinálmagad mozgalmak társadalmi mindent megkísérel, hogy eltussolja azt a kölesönös függőséget, amelyen minden emberi közösség természetesen alapszik. Az, aki mindig még függetlenebb magánéletre vágyik — egyre idegenebbnek és magányosabbnak érzi magát, mikor azt megkapja. Egyre halványul benne az az érzés, hogy embertársaira szüksége van, és egyre erősebb az a benyomása, hogy a többiek útjában vannak, zavarják őt, túl sokan vannak, fölöslegesek. Mivel másokkal való találkozásai versengés és összeütközés jellegűek, még több elkülönülést keres, és hatványozva gyorsítja ezt a folyamatot. Az egészséges társadalmi konformitást sivar uniformitás váltja fel: a nagy-nagy „függetlenségre” szert tett egyének egyszersak ugyanarra és ugyanúgy kezdenek el csörtetni.

Slater alapos szociológiai tájékozottsággal és szellemes példákkal győző meg arról, hogy ez a „csorda-individualizmus” csupán fogcsikorgatva elnyomja, de nem szünteti meg az emberekből a közösségre, az elkötelezettségre és az egymásért vállalt felelősségre való vágyat. Nagyon is valószínű, hogy az ellenkultúra radikalizmusától való rettegést az a rejtett vonzás korbácsolja fel végletesen, amelyet ennek a mozgalomnak az eszményei ellenfeleire gyakorolnak, s amelyet azok elfojtani igyekeznek — hasonlóan a vénkisasszonyhoz, aki folyton nőrablót keres az ágya alatt. Az „ellenkultúra” ellenfeleinek (mint többnyire minden konzervatív magatartásnak) a változástól való iszonyata jellegzetesen vezet el ahhoz a kérdésfeltevéshez: „Ha nem tetszik nektek a mi eddigi kultúránk, mit tudtok a helyébe tenni?” Erre — Slater szerint — bőségesen elegendő egy másik kérdéssel válaszolni: „Mit tesz a sebész egy rosszindulatú daganat helyébe?” Mindenesetre Slater könyve a sebész pontos, a műtét sikerére koncentráló tevékenységére emlékeztet.

SOMOGYI GYÖRGY

**Theodore Roszak: Sources.** New York, 1972. Harper & Row Publishers, 572.

Roszak, miután megírta az „ellenkultúra” keletkezéstörténetét” (*The Making of a Counter Culture*), szerkesztett egy antológiát azokból a forrásokból, amelyek ennek az „ellenkultúrának” a folyamatát táplálják, s amelyek — szavai szerint — „a technika ádáz vadonával dacolva, segítenek megőrizni az elme személyes épségét”. Ez a technikaellenes fogalmazás — mint az már a bevezetésből is kiderül — nem magának a „technikának” szól, hanem az azzal rablógazdálkodást folytató technokráciának. Azoknak, akik a teljesítmény, a termelés és fogyasztás bővületében élve nem látnak túl „életszínvonaluk” látóhatárán, és szemük elől tévesztik létüknek azt a tágabb környezetét, amelyhez többek között a képzelet, az elragadtatás, a humor, a játék vagy a szerelem kapcsolhatná őket: vagyis mindaz, ami az életükben nem eszköz jellegű, hanem önmagát indokolja.

A Roszak válogatta szemelvények (amelyek sok-sok szerzője közt Thomas Merton-tól Herbert Marcus-én át Pablo Nerudáig az utóbbi évtizedeknek a közhiedelem szerint egészen eltérő felfogású gondolkodói szerepelnek) kivétel nélkül a „jóléti társadalom” sivár kilátásai és az abban nevelődő földszintes személyiség elleni tiltakozásból születtek. A szemelvényeket az antológia öt témakörbe csoportosítja: a *személyiség*, a *test*, a *közösség*, az *egész Föld* és a *transzcendencia* témakörébe. A válogatás következetesen, minden téren egy radikálisan morális, az „anyagi jóléttel” szemben a szellemi méltóság elsőbbségét hangsúlyozó felfogást közvetít. A legtöbb társadalmi igazságtalanság, a fegyverkezési hajsza és a fokozatos elidegenedés okait egyaránt abban a „haladást” misztifikáló életszemléletben keresi, amely kénytelen-kelletlen mindig a „cél szentesíti az eszközt” elve alapján áll, a jelent mindig a jövőre való pusztán előkészületté degradálja, ezzel a történelmet hamis várakozással terhel meg, és a „szebb jövő” jelszavával a lehető legcsúnyább jelenét is igazolni véli.

SOMOGYI GYÖRGY

**Assemblage, Environments and Happenings, Text and Design by Allan Kaprow.** New York, 1966. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 341.

Az underground művészet egyik alapelve a nyitottság; a tudatos törekvés a művészetek közötti választvonalak eltör-

lésére éppúgy, mint a művészet és a mindennapi élet egybekapcsolására. Allan Kaprow ennek illusztrálására vállalkozott e kötetével, amelynek első része funkcióját tekintve képzőművészeti album, a második része pedig happeningekről készített fotóriport. Több mint száz képben mutatja be az ötvenes-hatvanas évek underground „környezetesztétikája” által ihletett alkotásokat, amelyekre a festészeti, szobrászati és építészeti eszközök együttes alkalmazása a jellemző (többek között Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman, Allan Kaprow és Robert Rauschenberg művei). A happeningekről készített képsorozataival arra törekedett, hogy azt a folyamatot ábrázolja, amelyben a résztvevők az őket körülvevő tárgyak és pillanatnyi ötleteik hatására passzív szemlélőkből egy cselekvéssor tudatos formálói válnak. Jean-Jacques Lebel, Wolf Wostell, George Brecht, Kenneth Dewey, Milan Knížak, Allan Kaprow és egy japán művészecsoport rendezésében — szervezésében a happening két típusát mutatják a képek:

1. csak az alapszituáció adott, minden egyéb a résztvevők rögtönzéseitől függ,

2. a *commedia dell'arte* hagyományaihoz kapcsolódva a játékmester egy előre elkészített forgatókönyv alapján irányítja a happeninget.

Kaprow részben a tájékozódást segítve, részben saját művészi elképzeléseinek ismertetésére egy rövid tanulmányban felvázolja az underground és a XX. század avantgarde mozgalmainak kapcsolattörténetét is, bemutatva egyben az új formák és anyagok szerepét az underground mozgalomban.

(V. L.)

**Strassentheater. Hrsg. Agnes Hüfner.** Frankfurt am Main, 1970. Suhrkamp Verlag, 338.

Agnes Hüfner könyvének nemcsak a címe, de belső formája, tagolása is megtévesztő. A közölt darabok, szemelvények, a kísérő széljegyzetek, az utcaszínházról szóló elméleti cikkek, tanulmányok előszörre azt sugallják, hogy színház-történeti dokumentációval van dolgunk. A homlokzat mögött csak később fedezzük fel a könyv valóságos terét: azt a dokumentumokkal illusztrált (vagy álcázott) pert, amely az utcaszínház politikai-szociológiai hatékonyságáról folyik 1970-ben, Nyugat-Németországban. Hogyan rekonstruálhatjuk a dokumentumokban megbúvó elsődleges tényeket? Amikor a 60-as évek végén a diákmozgalom és a parlamenten kívüli

oppozíció radikalizálódásával sorra születnek az utcaszínházak, (Sozialistisches Strassentheater, Berlin, SST, Frankfurt am Main, POFO, München stb.), eszközeiket készen találják a 20-as évek agitkaiban, (lásd: Nyeverov itt olvasható pompás *Koronája*), a német politikai revűkben, s a 30-as évek agitpropjában. A színházalakításhoz közvetlen indítékok adnak a külföldi példák (a Bread and Puppet Theatre, amely a Hofman Comic Teater, s a Teatro Campesino, amely több színház megalakulásához is vezetett. Az utcaszínház operatív hatékonyságának is megvan az ideáltípusa: a 20-as évek szovjet vándortruppaiban, a vietnami harci színházakban.

A nyugatnémet utcaszínház mindezeket az eszközöket és példákat azzal a reménnyel fedezte fel magának, hogy megteremtheti velük egy *utca kultúra* alapját, a hamis nyilvánossággal és tömegkommunikációval szemben a valódi információkat és érdekeket képviselő *ellennyilvánosság* lehetőségét.

Ez a kísérletük kudarcot vallott. A kudarcot csak részben magyarázza a politikai aktivitás későbbi megcsappanása. Az utcaszínház fölbomlását, megfeneklését (életrehívói egy részének vallomása szerint is) elsősorban a régi, az egykor megdöbbentően nyers hatású, életszerű formák fantáziátlan átvétele, annak a ténynek a negligálása okozta, hogy az utca emberének megszólítására egyre kevésbé alkalmas az utca.

A csoportok legtöbbször a kialakult helyzet önvizsgálatra, nézeteik és módszereik felülvizsgálatára, új formák keresésére készítette. Némelyeket (s érdekes módon például éppen a gyakorlatban is legképzettebb POPO, München) olyan mértékben, hogy az már Hüfner könyvét szinte a negatív példák tárává teszi.

SZEREDÁS ANDRÁS

**Franck Jotterand: Le nouveau théâtre américain.** Paris, 1970. Éditions du Seuil, 253.

A könyv szerzője mint a „Gazette littéraire” főszerkesztője, a Monde és más lapok munkatársa, több utazást tett az Egyesült Államokban, hogy az új amerikai színházat tanulmányozza. Publicisztikai fogantatású munkájának ritka érdeme, hogy megkísérli történeti, társadalmi és esztétikai távlatba helyezni azt az időben és anyagában is nehezen megfogható, rendszerezhető folyamatot, amelyet az új amerikai színház kulturális forradalmának nevez.

Jotterand fejtegetései során a színház három kritériumát nevezi meg és kíséri figyelemmel: 1. Születik-e a közösség életérzését kifejező, autentikus dráma, 2. Van-e közösség és színház, amely érzékenyen reagál erre, 3. Létezik-e a színészi mesterség olyan gyakorlati módszere, amely — esztétikai síkon — összegezi és áthatja az előbbieket, vagyis a dráma, a színház, s a közösség hármasságát.

E kérdésekre könyve I. részében az új színházra örökül maradt hagyomány szempontjából keresi a választ. A vázlatos áttekintésből az derül ki, hogy az amerikai színházkultúra 50 év leforgása alatt a megmerevedés, a terméketlen zártság állapotába jutott el.

Az út elejét e fejezetekben O'Neill 1916-os életközeli „artikulálatlan” drámája, Odets politikai elkötelezettsége, a kis színházaknak, a 30-as évek politizáló amatőrmozgalmának, a New Deal kultúrájának megszületése jelzi — az út végét Miller amerikai illúzióktól nem menté klasszicizmusa, T. Williams és Albee „pszihoanalízis-drámái” jellemzik, a színházat illetően a Lincoln Center koherens együttest nélkülöző pompája, társadalmilag pedig az immobilitás, az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság évei.

Az új színház legterhesebb és kiirthatatlannak tűnő öröksége azonban Jotterand szerint a viszonylag későn felfedezett és utána sürgősen félreértett színészképző iskola, a Sztanyiszlavszkij-módszer volt, amely az Actors' Studióban, Lee Strassberg révén gyakorlati freudizmussá, klisék és privát mozzanatok, a színész nárcizmusának eszközzé alakult.

A fent leírt zárt társadalmi és kulturális struktúrát — s ezzel kezdődik Jotterand könyvének II. része — két robbanás rázta meg. Az egyiket Martin Luther King mozgalmának kibontakozása s a társadalom mobilizálódása jelenti, a másikat az az akciófestészettel elinduló folyamat, amely a happening megszületéséhez vezetett. A politikai küzdőtér ettől kezdve időről időre teátrális formákkal telik meg, a művészet pedig megnyílik az élet aleatorius nyitott, spontán forrásainak. Jotterand részletesen elemzi s aláhúzza ebben a fordulatban John Cage sokoldalú szerepét, a happeninge-k, a flukszus és az élet a politika összefüggéseit (yip- „event”-ek, guerilla színház, a politikai porond teátralizálása). Mindezek termékeny hatására a későbbiek során is kiter az egyes színházcsoportok elemzésénél, amelyet hat fejezetre tagol, mindegyik fejezetcímében mintegy emblémájukkal határozva meg az adott színházak hozzájárulását az általános fejlődéshez. Így kapcsolja össze a kollektív improvizációt a

Livinggel és az Open Theatre-rel, Chaikin-nal, Az off-off Broadwayt (a hely különösségét) a La Mamával, a templom-színházakkal. A szétosztott kenyér és a bábuk képét a Bread and Puppetal. A politika és a commedia dell'arte összefonódását: a San Francisco Mime Trouppal, a Campesinóval, s a Gut Theatre-rel. Az utcaszínházak radikalitását a Pageants Playersszel, a Six Street Theatre-rel. A fekete színházat (a néger közösséget) a Free Southern Theatre-rel, a New Lafayette-tal, Ed Bullinsszal, Le Roi Jonesszal. Végül a sextet, a politikát és a meztelenséget a Keystone-nal, a Performance Groupe-pal, s a Theatre of the Ridiculous-szal.

Annak ellenére, hogy Jotterand mindig árnyaltabb, többet mondó, mint a címkei, és széles kitekintést enged ezekből a „skatulyákból”, könyve második részében az értékelő mozzanatok egyre többször háttérbe szorulnak a közvetett, vagy közvetlen dokumentációval szemben. Előadásokról írt színes leírásai mellé így kerülnek a Cage-dzsel, Peter Schumann-nal Richard Schechnerrel, Enrique Vargassal, Ellen Stewarttal és másokkal folytatott beszélgetései, és szinte külön fejezetté dagadva: Joe Chaikin jegyzetei, gyakorlatai; R. G. Davis Guerilla-színházról írt tanulmánya és guerilla-színházi kiskatéja is.

Mind ezt így talán fogyatékosnak érezve, könyve végén Jotterand még egyszer neki-rugaszkodik, hogy mérleget készítsen. Az új színháznak a valósággal való összefüggését így foglalja össze: ez a színház 1. elveti az egyes ember uralmát (szerző, rendező, sztár), 2. kapcsolatot keres (a kollektív improvizáció akcióin keresztül) a közönséggel, 3. a centrális, lineáris szemlélet helyébe a sokközpontúságot teszi, 4. a megoldást most keresi, a jelenben él („paradise now”-t hirdet), s valami készülőbe, születőbe vonja be a nézőt.

SZEREDÁS ANDRÁS

**Pea Fröhlich-Jens Heilmeyer: Now. Theater der Erfahrung. Materialien zur neuen amerikanischen Theaterbewegung.**  
Köln, 1970. Du Mont, 317.

1960 táján mozgalommá terebélyesedett annak a több tucat mozgékony, változó New York-i színházi csoportnak a tevékenysége, amely a fennálló, kommerciális színház szemben – új munkamódszerekkel és formákkal kísérletezve – önálló alternatívát kezdett teremteni.

P. Fröhlich és H. Heilmeyer ennek a színházi forradalomnak készítette el a képeskönyvét, dokumentumalbumát. Elő-

adások fényképe, írókról, rendezőkről, színházépületekről, utcarészletekről, egy off-off világról készült fotók mellett, interjúk, darabészletek, tanulmányok, cikktörödékek mozaikját, amely nemcsak a színházról, hanem az általános klímáról is képet akar adni. A könyv címe, amely szándékosan kerüli a szokványos megjelöléseket (off-off Broadway, underground), azt emeli ki, ami nemcsak a színházi mozgalom, de a 60-as évek Woodstock nemzedékének gondolkodását is meghatározta: a *nowt*, azaz a „mostot” a jövővel, a múlttal szemben, a *tapasztalatot* az elmélettel szemben. Színházi vonatkozásban ez azt jelentette, hogy az underground szerzők, színészek, rendezők legtöbbje mindenféle elméleti és gyakorlati előképzettség nélkül rugaszkodott neki, hogy elemeiből építse újra a színházat. A workshop-okban végzett giunasztkai, pszihoterápiái és improvizációs gyakorlatokban mindenekelőtt saját egyéni vagy kollektív határaikat, s azok leküzdését próbálták ki. A tapasztalatszerzés – (Artaud, Grotowski nyomán) – fontosabb volt számukra, mint a végeredmény, a kész produktum.

Egy tudatosan aura nélküli, az európai mércéhez mérve művészi igény nélküli színház született, amely a közönségét is a groove, az együttesinálás részévé akarta tenni.

Ez az új szemlélet nemcsak a tradicionális színház kiüresedett, terméketlen formáiból jelentett kitörést, hanem a technológizált társadalomból is. Része volt a 60-as évek tudatforradalmának, amely befelé nyitott határokat a kommunák, az új szenzibilitás, a keleti filozófiák Buber, Watts, Leary kínálta tapasztalat felé.

Pea Fröhlich és Jens Heilmeyer könyve nem tagadhatja, hogy a szerzők abban az időben érkeztek egyéves tanulmányútjukra, amikor már javában folyt az „underground-aktivitás kultúrpari nyersanyaggyá alakítása”. Ezért az általuk vizsgált színházi csoportok működését kettős küzdelem határozza meg: az önálló arculatért és a felszívódás ellen folyó. Milyen módja van e színházfajta életben maradásának? A könyv fejezetei szerint négy. 1. Ha inspirálni képes másokat, vagy úgy integrálódik, hogy megőrzi vitalitását, naivitását (La Mama) 2. Ha szerves elméletet és színésziskolát teremt (mint az Open Theatre Joe Chaikinnal, s a vele együttműködő írókkal: Megan Terryvel, Van Itallie-val) 3. Ha társadalmi vagy politikai mozgalomhoz szegődik (a feketék színháza), Bread and Puppet, San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino) 4. Ha új, sikerült rituális formát talál. (Performance Groupe, Richard Schechnerrel, Playhouse of the

Ridiculous, Judson Poets Theatre, Genesis).

E továbbélő színházakról szóló dokumentumok a könyv utolsó fejezetében valamiféle színháztörténeti mérlegeléssel kerülnek új megvilágításba. Itt szerepel összehasonlításként a 30-as évek kreatív-politikai színházi kísérlete, a Group Theatre mellett a Living Theatre tanúsága — John Lahrnak, a Village Voice című underground-lap egyik kritikusának, McGrathnak az új színházról írott bizakodó cikkei mellett Eric Bentley kétkedő, s Mrożek rezignált nyilatkozata, s az amerikai színházak gazdasági helyzetének kevésbé kecsegtető elemzése. Mi az esélye hát az off-off Broadwaynek a tömegkommunikációs eszközök monopóliumhelyezete, s a gazdasági nyomás fenyegetése közepette? A könyv erre csak mintegy közvetve ad választ; Anais Ninnek Artaud-ról írott s a könyvet záró soraival: „Számára a pestis semmivel sem volt rosszabb, mint abban a kommersz, korrupt középszerűségben meghalni, amely körülvesz bennünket.”

Fröhlich és Heilmeyer underground-szótárral és színházi lexikkal kiegészített könyvében csak az arányeltolódásokat kifogásolhatjuk. A kelleténél több sort szentelnek az interjúkban a színházzal kapcsolatos (igaz olykor leleplező) fecsegéseknek, s a jellegtelen színdarabrészeknek — ugyanakkor előadások leírására, ami talán a legérdekesebb volna, alig engednek teret.

SZEREDÁS ANDRÁS

**Great Photographers. Life Library of Photography.** By the Editors of Time-Life Books. New York, 1971. Time-Life Books, 246.

A *Life* c., időközben megszűnt amerikai magazin szerkesztőinek egy csoportja 1971-ben vállalkozott arra, hogy összegyűjti és kiadja az 1840 és 1960 közötti évek legkiemelkedőbb fotóriportereinek és fotóművészeinek 250 képét. A hatalmas anyagból válogató szerkesztők tudták, hogy a fotóművészetben is sokkal könnyebb „a művészi nagyság” fogalmával dobálózni, mint azt pontosan meghatározni. A szigorú válogatási értékrend szükségességét tartva szem előtt, a művészi szándék, a mesterségbeli tudás és a művészi következetesség viszonylag jól érzékelhető szempontjai alapján végezték a szelekciót. A vállalkozás sikerét és a szerkesztők objektivitását mutatja, hogy érdekes, történelmi képeskönyvnek és művészi albumnak egyaránt beillő könyv született.

Az első negyven év termésére a krónika-soknak az otromba technikával vívott, kényelmet nem ismerő küzdelme a legjellemzőbb. Az ezt követő évtizedekben az újszülött művészet lassan megtalálta kifejezési eszközeit, újabb és újabb területeket tárt fel szenvedélyesen igazmondó alkotói lendülete segítségével. Nagy emberek emlékeztető portréi, a kisember kiszolgáltatottsága felett kesergő életképek, karakterisztikus város- és tájképek, majd a XX. század különböző művészeti irányzatainak hatása alatt készült montázsok jelzik a fotóművészet fejlődési szakaszait. Ez a fejlődés mindmáig tart, a technika egyre nagyobb és nagyobb lehetőségeket ad a fényképezésnek, ám — s ezt a *Life* válogatása egyértelműen tükrözi — ez igazi művészi töltés társadalomjobbító és emberjavító szándék nélkül üres csillogássá alacsonyodik. Végezetül: örömmel láttuk, hogy a szerkesztőgárda nem feledkezett meg Európa fotóművészetéről, jelentőségével arányos terjedelmet hagyott számára a könyvben. Köztük három hazánkfiával is találkozhatunk: Halász Gyula, André Kertész és Moholy-Nagy László néhány képe szolgált némi elégtétellel; mégse vagyunk olyan mellőzöttek és ismeretlenek a nagyvilágban, mint sokan gondoljuk.

\*

T. A.

**Andrew Kerek: Hungarian Metrics: Some Linguistic Aspects of Iambic Verse.**

The Hague, 1971. Mouton and Co., Published by Indiana University, 186.

Kerek András könyve a John R. Krueger által szerkesztett Ural-Altaj-i sorozat 117. köteteként jelent meg. Létrejöttének fő motivációja — amint erre utal is a szerző — a polémia a zenei-kvantitatív elmélettel, melyet a hazai szakirodalomban Horváth János képviselt a legerőteljesebben. (L. *Vitás verstani kérdések*. Nyelvtudományos Értekezések 7. 1955.) A korábbi magyar kutatásokhoz elsősorban azokon a pontokon kapcsolódik, amelyek a nyelvi hangsúllyal, illetőleg annak versbeni szerepével foglalkoztak (főleg Balassa József és Főnagy Iván kutatásaira hivatkozik). Kerek koncepciójában azonban ezeknél lényegesebb a kurrens külföldi minták szerepe, leginkább Halle és Keyser generatív metrikai irányzata. E metrikai felfogás Chomsky szintaxisával (*Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, 1965.) és a Chomsky-Halle-féle fonológiával (*The sound pattern of English*. New York, 1968.) kapcsolatos. Halle és Keyser műve (*Chaucer and the*

*study of prosody*. College English, 1966.) mind elméleti, mind módszertani szempontból lényeges előzménye a *Hungarian Metrics*-nek. (Itt jegyezzük meg, hogy Halle és Keyser egy újabb, szintén ezen az elméleten nyugvó művéből e folyóirat szemelvényt közölt az 1974/3–4. számban: *A jambikus pentameter*.)

A mű célja az, hogy nemcsak a jambusi, de valamennyi időmértékes versben a *rítmus* megértéséhez és korrektt magyarázatához a hangsúly elhelyezkedését és a metrumhoz viszonyított szerepét szabályrendszerbe foglalja. A hétköznapi beszéd és a vers hangsúlyhelyezési törvényei ugyanazok. Kerék a jambusverset a továbbiakban ennek alapján vizsgálja. Amint megállapítja, a kvantitatív szemlélet képviselői sem zárkóztak el a hangsúlyadta magyarázatoktól az időmértékes versben, de felfogásukban a hangsúly nem kapott rendszerező méltánylást, csak ott vették figyelembe, esetlegesen, ahol éppen szükség volt rá. Generatív a verselmélete, mivel egy, az alkotóban és befogadóban létező érzék, képesség, vagyis általános érvényű szabályrendszer konstruálására törekszik. Eddigi mondandónk részletes kifejtése lényegében az első két fejezetben (Introduction, The Quantitative View) található. A harmadik (Stress) és negyedik (Analysis) fejezet tartalmazza a módszertani okfejtést és az elemzést, amelyet egy, a könyv második felében levő terjedelmes függelék (Appendix) egészít ki. (Petőfi 18 jambikus versének szintaktikailag elemzett, csoportosított szövege.)

A hangsúlyról szóló fejezet alaptétele, hogy a szövegösszefüggés determinálja a hangsúly elhelyezkedését. A hangsúlyt tehát nem elszigetelt, a kontextusból kiemelt szavakban vizsgálja — az így elemző elméleteket cáfolja. A kontextus által determinált hangsúlyhelyezés a következő két alapvető szabály figyelembevételén nyugszik: 1. többszótagú frázis hangsúlyos szótagja mellett nem lehet hangsúlyos szótag (vagyis két hangsúlyos szótag nem következhet közvetlenül, nagyobb szünet nélkül egymás után), és 2. kettőnél több hangsúlytalan szótag nem lehet egymás mellett, három ilyen szótag közül a második mindig hangsúlyos. E szabályok alkalmazásához természetesen meghatározza a *frázis* (a hangsúly-elhelyezkedés szempontjából szöként kezelt, szintaktikailag meghatározott alakulat: pl. jelző-jelzett szó kapcsolata; legkisebb egysége a szó), az *akcentus* (mondathangsúly, amely kijelöli a frázist, s annak első szótagján van, ennek figyelembevétele egy szomszédos frázis hangsúly viszonyainak elemzésekor jelenti a kontextust), a *másod-*

*lagos akcentus* (amely rendszerint a második frázis-szón, pl. a jelzett szón kaphat helyet), az elsődleges szóhangsúly vagy *főhangsúly* (minden szó első szótagján lexikálisan kijelölt szóhangsúly), *mellékhangsúly* (ugyanabban a szekvenciában levő, a főhangsúlynál gyengébb hangsúly) fogalmát. A hangsúlykijelölés azután a következőképpen történik: a folyamatot jobbról balra végezzük egy frázisban, „amelyet közvetlenül követ egy akcentusos szótag, a hangsúly kötelező az utolsó előtti szótagon, ha hosszú, tetszés szerinti az utolsó előtti szótagon, ha rövid, és kötelező az utolsó előtti szótagon, tekintet nélkül arra, hogy hosszú-e”. Ehhez még azt kell hozzátennünk, hogy az egyes szabályok használata egymást kizáró. Ez a hangsúlykijelölési szabály, melyben szerepet kap az értelmi hangsúly, az állandó lexikális szóhangsúly, a szövegkörnyezet és a szótaghosszúság is, a következő ciklikus rendszert hozza létre: S U (S) U S, ahol S: hangsúlyos szótag, U: hangsúlytalan szótag. A zárójelbe tett hangsúlyos szótag előfordulása lehetséges. E hangsúlyhelyezési folyamat meghatározásában Kerék mintái Chomsky és Halle kutatásai voltak.

A befejező fejezet lényegében a jambikus metrum-mintát szembeesíti az előző fejezetben megfogalmazott hangsúlyszabályokkal. A metrum érvényesülése érdekében a hangsúlyhelyezés a következő három esetben módosulhat: a) a másodlagos akcentus elhagyása, b) az első szótagon levő lexikális szóhangsúly fokozott figyelembevétele a tartalomtól függően, c) művi kiemelkedés-eltolás, vagyis a sor elején, esetleg a cezúra után is megengedhető a jambusi versláb-egységek fölcserélhetősége (— ~). Ezeket a szabályokat a szerző által kifejtett nyomatékosítási (vagyis hangsúlyozási és hangsúlyozhatósági) elvek magyarázzák. A könyv második részében idézett Petőfi-versek sorai frázis-csoportok szerint rendszerezve vannak. Az, hogy mely csoportra melyek alkalmazhatók a fenti a), b), c) szabályok közül, előre meg van határozva. E szabályok feleletet adnak azokra a kétségekre, melyek az erős pozíció és az akcentus egybe nem esésekor fellépnek. Ez jelenti a nyelvi magyarázatot a nagyszámú „szabálytalan” sorra. E sorok vagy sorrészek a stilisztikailag-metrikailag jelzett (marked) sorok. Az a kisebbség, amelyben az egybeesés megvan, a jelzetlen (unmarked) sorok. Ez utóbbiakban a harmadik fejezet imént bemutatott hangsúlyhelyezési szabályait kell alkalmazni.

A szerző, munkája végén joggal veti fel az e hagyományokon alapuló további kuta-



tások igényét. Elméletének alkalmazhatóságát, értékét valójában a későbbi vizsgálatok adják majd meg. Ugyanezt a kívánságot fogalmazta meg egy más helyen (K. A.: *Generatív verselmélet és a magyar időmértékes vers*. Nyelvtudományi Értekezések 83. 1974. 273–280.), ahol egyébként magyar nyelven hozzáférhető a *Hungarian Metrics*-ben kifejtett gondolatmenet egy részlete. Jelen pillanatban mindenesetre állást foglalhatunk az említett legfontosabb alapelvekkel kapcsolatban. Ezek az új szempontok szükségesek, hogy részei legyenek a további hazai verselméletnek, és határozott irányt kell adniuk a kutatásnak. Szaktudományunk jelenlegi állapotában csak akkor léphet tovább, ha új szempontokkal gyarapítjuk a lehetséges megközelítéseket. Erre ad alkalmat ez a könyv, magyar anyagra alkalmazva egy generatív metrikai iskola eredményeit.

HARGITTAY EMIL

**Peter Gay: Style in History.** London, 1975. Jonathan Cape, 242.

Amerika egyik vezető kultúrtörténészének, a yale-i egyetem professzorának munkája, négy történetíró (Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt) stílusának elemzésével, a történetírás általános stilisztikai problémáival foglalkozik.

Az előszóban — amelynek címe Stílus: formától a tartalomig, Buffon híres mondasából: Le style est de l'homme même — indul ki. Szerinte Buffon egyszerre túl sokat és túl keveset mond. Könyve úgy tekinthető, mint e tétel bővebben kifejtett kritikája. Peter Gay véleménye az, hogy a történetírónak stilisztává kell válnia, miközben tudós marad, élvezetet kell nyújtania anélkül, hogy az igazsággal megalkudna.

A stílus fogalmat három vonatkozásban is használja. Szűkebb értelemben az irodalmi stílust jelöli vele. Tágabb értelemben kapcsolódik ehhez a történetíró emocionális stílusa, vagyis hangneme, kedvenc melléknevei, az illusztráló anekdoták kiválasztása stb. Legtágabb értelemben a stílus már a történetíró kutatási és bizonyítási módszerével azonos. Ezt nevezi szakmai (professional) stílusnak.

A négy történetíróval, négy önálló fejezetben foglalkozik. Munkáikat elemezve rámutat arra, hogy a szakmai stílus szoros kapcsolatban van az irodalmi és emocionális stílussal, vagyis azzal, hogy az író mit választ, mire irányul figyelme, hogyan kezeli anyagát, és milyen kutatási módszerrel dolgozik. Természetesen ezek együttesen az embert, a tudóst tükrözik.

Elsőként Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* című munkáját elemzi, amelynek megírásához a forrás és modell Tacitus volt. Az ő módszerét követve, a kételkedés, az ironikus, fanyar leleplezés jellemzi stílusát. Elsősorban Tacitus hatásának köszönhető, hogy a történetírás Gibbonnál egyáltalán nem szolgálja a teológiát. Ranke módszere türelmes, szívós munkával, szorgalommal megtalálni az archívumokban fellelhető összes anyagot. De a stílus, a hívó Ranke számára, az imádság egy formáját jelentette. Macaulay elmélyült a nyomtatványok tanulmányozásában. Célja tetszeni, bőbeszédűen ítélni, ritkán keresve az egyszerű megértést. A múlt szemléletével nézte az eseményeket és azzal a mércével is mért. Burckhardt a *Kultur der Renaissance in Italien* című munkájához felhasználta a korabeli beszámolókat, szenzációs naplókat, pletykákat, anekdotákat. Szorgalmasan kutató, gondosan szerkesztett, intim kapcsolatot teremtve az olvasóval éppúgy, mint tárgyával. A stílus Burckhardt felfogásában híd a lényeghez, a történelemhez, melynek világa egy hatalmas költemény, a művészet és tudomány nem ellenségei egymásnak. Peter Gay szembeveti Gibbon és Burckhardt munkásságát mutatja be nagyobb rokonszenvvel.

Az utószóban a szerző a tudomány és művészet szembeállításával kapcsolatos nézeteket és vitákat ismerteti. Gibbon megpróbálta a művészi igényű történetírást tudománnyá változtatni. Ranke határozottan bizonyította, hogy szövetség van Dichtung és Wissenschaft között. Macaulay Gibbon felfogását követve, Bacon és Shakespeare-t egyforma mértékkel mérte.

Peter Gay szerint a történetírás tudomány és művészet is, az irodalom egyik ága. Vagyis a történeti munka objektív, de esztétikai tulajdonságokkal is rendelkezik, az igazságot sajátos módon közvetíti. Ha tanultunk valamit Buffon óta — írja a szerző —, az nem más, mint az a felfedezés, hogy a stílus elválaszthatatlan része a gondolatnak, más szóval a történetíró tudományos tevékenységének művészi megnyilatkozása.

A könyvet gazdag bibliográfia egészíti ki.

BORSOS ZSUZSANNA

**Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft.** Hrsg. von Peter Burger. Frankfurt/M., 1975. Athenaeon, 228. (Kritische Literaturwiss. 2.)

A bevezető fejezetben a szerkesztő meghatározza az ideológiakritikának az iro-

dalomtudományra érvényes teljesítőképességét, ezáltal az egyes, összességükben következően ideológiakritikai szemszögből megfogalmazott fejezetek megértésének előfeltételét nyújtja: Az ideológia fogalmát „a társadalmi lét és a társadalmi tudat között a polgári társadalomban fennálló ellentmondásos viszonyok” megragadásaként definiálja, ahol a *kritikai* megközelítésű ideológia-fogalomban a „valóság megismerésének eltorzulása következtében benne rejlik a történelmileg és társadalmilag kötött *sükszükszerűség* mozanata”. Az ideológiakritika ezek szerint egy viszonyt hoz létre „a tudat hordozóinak reális társadalmi helyzete és azon torzítás között, amellyel azok a valóságot szemlélik”.

Egy irodalmi mű ideológiakritikai kritériumai ennek következtében a mű megismerési tartalma, „a mindenkor történelmileg lehetséges tudat állapotához” fűződő viszonya; — az ideológiakritikai analízis fő kérdése pedig „a mű keletkezésének történelmi-társadalmi szituációján belül annak funkciójára”, „lehetséges hatására” irányul.

A műalkotást ideológiai tartalmára redukáló ideológiakritikai módszer teljesítő-képessége és határai az egyes fejezetekben igen különböző arányú viszonyban állnak egymással. A módszer meggyőző ereje mindenekelőtt attól függ, hogy a valóság-megismerés torzulásai, amelyeket a mindenkor vizsgált szerzőnek tulajdonítanak, egy mű irodalmi-esztétikai megvalósulásában bebizonyosodnak-e (amint az pl. Bürgernek kiválóan sikerült), vagy az irodalmi alakokat és azok kijelentéseit egyszerűen a szerző hamis tudatának bizonyítékaiként kell szemlélni (ezt a veszélyt pl. a Saint-Exupéry-fejezet szerzője nem tudta mindig elkerülni).

Bürger azt ábrázolja, hogyan szűnik meg Proust, Valéry és Sartre irodalmi gyakorlatában az emberek és dolgok reális társadalmi funkciója, és hogyan helyettesítődik egy esztétikaival. A folyamat során Proust ezt az eljárást — pozitív módon — a realitás fölé emelésre, Sartre — negatív módon — a hatványozott elidegenedés kifejezésére használja. Knapp Gide életművét „a valóság dualisztikus koncepciójaként” interpretálja, amely szociális szerep-egzisztencia és autonóm individualitás ellentétéből épül fel. Knapp-Tepperberg túlságosan kategorikusan és radikálisan mutatja ki Saint-Exupéry két művéből „a mazochisztikus-tekineteli karaktert” és a „középosztály melankóliáját”, miközben a bizonyítékok keresésén túlmenően a mű komplexitását elhanyagolja. Brockmeier igen találóan bírálja Camus elméleti téte-

leit, melyben sokat segít az is, hogy az elméleti jellegű vizsgálati tárgy az ideológiakritikai eljárás számára adekvátabb. Metzscher kifejti, hogy Beckett művei egy történelmi állapot indikátoraként működnek ugyan, bennük azonban egyidejűleg ez az állapot — a történelmi végső idő állapot — metafizikussá lesz. Hasonlóan érvel Hayer a Sarraute és Robbe-Grillet közötti összehasonlításában az utóbbi ellen, miközben Sarraute esetében elismeri a valósághoz való közeledést is — annak egyidejű misztifikálása mellett. Sanders megkísérli bebizonyítani H. Friedrich (1956) és Klopfer/Oomen (1970) Rimbaud-interpretációi segítségével, hogyan szolgálja a konformisztikus irodalomtudomány a kapitalizmus megváltozó igényeit. Ettől a tudománykritikai eljárástól Bürger arra a veszélyre utalva határolja el magát, hogy ezzel a tudományos munka ellentmondásos karaktere (az elméletképzés függősége a társadalomtól és relatív függetlensége) elveszhet.

BRIGITTE SCHMIDT  
(Berlin)

G. Budé: *De transitu hellenismi ad christianismum*. Sherbrooke, 1973. Éditions Paulines, Trad. Maurice Lebel. 307.

A „Centre d'études de la Renaissance de l'Université de Sherbrooke” kiadványai mindenkor figyelemre méltók. Jelen esetben is olyan művet ad a kezünkbe, melyet nem nélkülözhet a XVI. századdal foglalkozó kutató. Nemcsak azért, mert Guillaume Budé-t a francia humanizmus atyjának tartja számon az egyetemes kultúrtörténelem, hanem azért is, mert egyre többen hívják fel a figyelmet mély nyomokat hagyó hatására. Hogy csak a legújabb eredményeket említsem: J. Bohatec: *Budé und Calvin* (Graz, 1950.); Marie-Madeleine de la Garanderie: *La Correspondance d'Érasme et de Guillaume Budé* (Paris, 1967.); ugyancsak Garanderie asszony rendezte sajtó alá Thomas More-val folytatott levelezését (Moreana Bulletin Thomas More No 19–20). Tehát a priori szükségessé válik magának Budének és életművének ismerete, egyes alkotásainak közreadása. Erre vállalkozott Maurice Lebel a Faculté des Lettres de l'Université Laval professzora, aki közel negyven éve ennek szenteli életét. A *De transitu*-val már 1935-ben foglalkozott és *Le passage de l'hellénisme au christianisme* címen franciára lefordította. A jelen kiadásban együtt kapjuk kézhez Budé eredeti latin szövegét és Lebel francia fordítását. Az utóbbinak nem egyszer nagy hasznát veszi az olvasó,

mert közismert, hogy Budé rendkívül bonyolult, zsúfolt, alá- és mellérendelt mondatainak labirintusában eligazodni nem könnyű feladat.

A *De transitu hellenismi ad christianismum* c. művet Budé 1535-ben fejezte be és Robert Estienne adta ki. Az I. Ferenc francia királynak dedikált mű három könyvre oszlik; de a felosztás nem jelenti azt, hogy egymástól elkülöníthető, részekre tagolt, logikai konstrukciót magába foglaló témaköröket analizálna, vagy akár a szintézis körvonalait festené meg a hellenista és a keresztény világszemlélet tárgyában. Az egység rovására megy az állandó kitérés, melyet nemegyszer maga is kritizál, de geizirként fel-feltörő gondolathullámain nem tudja elnémítani. Lebel ezt így fogalmazza meg: Budé ebben a művében nem követ semmiféle tervszerű gondolatmenetet, negligálja a szabatos fogalmazást annak ellenére, hogy első sorban ezen a téren tartja követendőnek az Ókor íróit! A 440 évvel ezelőtt megjelent könyvnek XX. századi recenzora megkockáztatja azt a véleményt, hogy a szerző nem nyújtja azt, amit jogosan elvárhatna az olvasó a címben rejlő óriási kérdéskomplexus felleltése alapján. A „transitu” fogalom ugyanis magában foglalná jelen esetben azoknak az antik elemeknek megjelölését, melyeket valamiféleképpen átvett a keresztény kultúra. A cím önmagában is érdekesítő, de hogy a mű valójában mit nyújt, és hogy a hellenizmust milyen szempontból teszi a mérlegre, azt akkor látjuk legjobban, ha röviden összefoglaljuk Budé könyvének tartalmát. Ez önmagában is érthetővé teszi előbb megfogalmazott észrevételemet.

Az Előszó eleve eldönti, hogy a szerző két filológiát különböztet meg: a szentet és a profán. Az előbbi az „isteni ige aranylánczeme” és nem más, mint az igazi filozófia foglalatosa. A profán csak eszköz jellegű. A királynak mint az államhatalom megtestesítőjének az a feladata, hogy nyíltan a szent, vagyis a keresztény filozófia oldalára álljon; és védelmezze a profán, vagyis pogány = ellenséges filozófia támadásaival szemben. Erre már is alkalma nyílt I. Ferencnek az ún. „affaire des Placards” kirobbanásakor.

Az I. Könyvben a fenti distinkció alapján Budé szembeállítja az Ókor és a keresztény világ filozófiáját. Az előbbi — annak ellenére, hogy sok szempontból a helyes életmódra is rávilágít — lényegében a *halál filozófiája*. Krisztus olyan bölceletet alapított, amely ismeretlen volt az ókori filozófiában, és ez a „legfőbb jó” keresése. Krisztus nemcsak útmutató ennek elérésében, hanem életmodell is. A keresztény filozó-

fiának principiumai vannak; ezek sokkal mélyebb tartalmúak, mint a profánéi. Az egész hellenizmus semmi Isten azon ajándékával szemben, hogy az ember az ő alteregója, és hogy az embertársi szeretet révén vele misztikus kötelékben élhet.

A II. Könyv tovább tárgyalja a „szent” filozófia alaptételeit, a bölcselkedő legmélyebb megismerési tárgyát, a kinyilatkoztatás révén „ratifikált” igazságokat. A keresztény filozófia abból a szempontból is más jellegű, mint a profán, mert a földről a mennyek felé irányítja a vele foglalkozókat, Szokratész és Platón épp az ellenkezőjét állítja. Az alapigazságok között tárgyalja a szabadságarat kérdését, melyben szintén az ortodox álláspontot képviseli.

A III. Könyv tárgyalja az újabb ellentéteket a profán és a szent filozófia között: az ókori filozófus a halál hatalmától rettegve úgy medítált, hogy elhitette saját magával, hogy önjegéből eljuthat a boldog élethez. Homérosz és a görög bölcsélet szerint a filozófus tökéletes, mint Isten önmaga. Csakhogy ez tévedésen alapszik; a keresztény filozófus tudja, hogy ez a privilégium egyedül Istent illeti, akitől függ minden, ezért egyedül vele foglalkozik, tőle várja boldogulását. Mivel ez azt jelenti, hogy a hellenizmus bölcsességét legyőzte az isteni bölcsesség, ezért *legjobb távol maradni Görögország régi iskoláitól!*

\*

Az antik, profán világ kultúrájának, bölcséletének ilyenén megbélyegzése, degradálása a keresztény bölcsélet ellenében, eleve kizárja annak lehetőségét, hogy tárgyilagosságot kapjunk a szerzőtől a kereszténységbe áthozott, átmentett hellén értékek kvalitatív és kvantitatív mi-  
benlétéről. Filológia helyett apológiát tett a kezünkbe. Ennek ellenére nélkülözhetetlen Budé könyve különösen azok számára, akik a szellemi mozgalmak vizsgálatánál a lehető legnagyobb teljességre törekednek az „audiatur et altera pars” elve alapján. Az észak-európai erasmista vonal szekularizált humanizmusa mellett ugyanis felbecsülhetetlen értéket képvisel a Budé vezette hellenista műveltségű francia, olasz, spanyol „ortodox” humanizmus, mely szintén követelte a reformot anélkül, hogy a római egyház tekintélye ellen protestált volna.

M. Lebel rámutat arra, hogy az a Budé, aki az európai klasszikus filológia megalapítója és a görög tanulmányok bevezetője volt, öreg korában mindinkább áttért a vallástudományra. Életének koronája és egyben hatyúdája a *De Transitu*. A hazai reneszánsz kutatás mind ez ideig nem

kísérelte meg Budé közvetlen vagy közvetett úton történő hatásának felmérését.

BARLAY Ö. SZABOLCS

**Robert Lafont: Renaissance du Sud. Essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV. Párizs, 1971. Gallimard, 312.**

Az oksztán irodalom kutatása, némiképp egyoldalúan, sokáig csak a trubadúrköltészettel, illetve Mistrálnak és társainak az életművével foglalkozott: nemhiába alakult ki az az elképzelés, hogy e két irodalmi korszak, vagyis a XIII. és a XIX. század között úgyszólván egyetlen említésre méltó szerző, egyetlen említésre méltó mű sem született. A két „csúcs” közötti időszak, s ezen belül is elsősorban a XVI. és XVII. századi oksztán irodalom — részint a megújuló román filológia, részint az oksztán kulturális mozgalmak révén — csupán az utóbbi negyed században keltette föl a szakemberek érdeklődését. Megjelent néhány szövegkiadás, néhány tanulmány, néhány monográfia. Ennek ellenére, egészen napjainkig, jóformán Robert Lafont könyve az egyetlen alapos feldolgozása ennek a rendkívül gazdag, s oly méltánytalanul elfelejtett korszaknak.

A XVI. és XVII. századi oksztán irodalom jellegét mindenekelőtt a nyelv helyzete határozza meg. A központosító politika hatására fölgyorsul a délvidék elfranciásodása: egyre ritkább az oksztán hivatalos használata, s a bordeaux-i meg a toulouse-i egyetem, valamint a főúri udvarok, mint például Navarrai Margit környezete, megannyi kisugárási pontjai a francia kultúrának. A király nyelvének elterjedésével pedig a francia irodalom presztízse is nőttön nő. Montaigne, Montluc, Du Bartas, La Boétie, Brantôme — hogy csak az elsőket említsük — oksztán létükre már franciául írtak. De azok se tudták kivonni magukat a francia irodalom hatása alól, akik hívek maradtak anyanyelvükhöz. Béarnban Pey de Garros (1525/30–1583), Provence-ban Bellaud de la Bellaudière (1543?–1588), Toulouse-ban Guillaume Ader (1570?–1638), Pierre Godolin (1580–1649) és Bertrand Larade (1581–?) a Plüiade közvetítette versformák és költői eszközök fölhasználásával akarják irodalmi nyelvűvé fejleszteni tulajdon dialektusukat. Az egyseges irodalmi nyelv megteremtése ugyanis, mivel semmiféle politikai, gazdasági vagy kulturális központ nem volt a délvidéken (Toulouse már jó ideje elveszítette jelentőségét), mivel az íróknak fogalmuk sincs az oksztán nyelv kiterjedéséről (mindössze saját tájnyelvük határait ismerik), s mivel mind nagyobb különbségek választják el

egymástól az oksztán főbb dialektusait, eleve lehetetlen volt. Az oksztán irodalom tehát olyan, egymástól távol eső alkotók központokban bontakozott ki, amelyek között úgyszólván semmiféle kapcsolat sem létezett.

De az oksztán reneszánsz írói nem csak egymást nem ismerik. Nem ismerik tulajdon múltjukat sem. Műveikben egyetlen célzást sem fedezhetünk föl a trubadúrköltészetre, és nyelvük sem árulkodik arról, hogy olvasták volna a középkori „oc” irodalmat. (Egyedül Jean de Nostredame tanulmányozta a trubadúrok dalait: ő viszont nem írt oksztánul.) S ahogyan a költők nem ismerik elődeiket, úgy felejt el őket is a következő nemzedék. Pey de Garros és Guillaume Ader műveinek nem volt folytatója. Mindössze Bellaud de la Bellaudière és Pierre Godolin tett szert tartósabb sikerre, de ennek a népszerűségnek is megvolt az ára. Mivel verseiket egyfajta, antik utalásokkal telítődött, bőbeszédű retorika, valamint az asztal meg az ágy örömeit magasztaló, harsány életvidámság jellemzi, hovatovább mind általánosabb az a nézet, hogy az oksztán nyelv, képtelen lévén minden nemes és emelkedett gondolat kifejezésére, csak a könnyed, tréfás, szórakoztató műfajok művelésére alkalmas. Az oksztán reneszánsz tehát, bármily jelentős alkotásokat hozott is létre (amelyek közül Pey de Garros eklogái, Guillaume Ader eposza, Pierre Godolin ódái, valamint Bertrand Larade és Bellaud de la Bellaudière néhány szonettje akármely világirodalmi antológiában megállnák helyüket), kudarcot vallott. Nem sikerült olyan irodalmat teremtenie, amely, esztétikai értékénél és az általa képviselt nyelvi normánál fogva, fölvehette volna a versenyt a franciával. S ez a kudarc, úgy véljük, mindmáig rányomta bélyegét az oksztán irodalom fejlődésére.

Robert Lafont könyve voltaképpen ennek a kudarcnak a történeti elemzése. A szerző derekas munkát végzett: egy rendkívül bonyolult, rendkívül gazdag s eddig alig ismert korszak képét sikerült megrajzolnia, mégpedig úgy, hogy semmiféle átfogó tanulmányra, sőt, olykorméig szövegkiadásra sem támaszkodhatott. S bár olykor zavar, hogy Lafont — aki nemcsak a montpellier-i egyetem tanára, hanem az oksztánista mozgalom legnevesebb teoretikusa is — a rajongó megszállottságával, ott is hazafiságot, mi több: nemzeti öntudatot vél fölfedezni, ahol mi csak egy nyelv, egy valóság, egy uralkodó melletti elkötelezettséget, esetleg lokálpatriotizmust látunk, művét nemcsak az oksztán irodalom iránt érdeklődők forgathatják haszonnal, de a francia reneszánsz kutatói is.

ÁDÁM PÉTER

**Hans Gerstinger: Die Briefe des Johannes Sambucus (Zsámboky [1554—1584]).** Mit einem Anhang: die Sambucusbriefe im Kreisarchiv von Trnava von Anton Vantuch. Wien, 1968. Hermann Böhlau Nachf. Graz — Wien — Köln, 368. 15 T.

A humanista levél nem életrajzi adalék, valamiféle elhanyagolható melléktermék, hanem olyan irodalmi alkotás, melyet a techné rhetoriké ősi szabályai szerint szerkesztettek egybe. A levélműfaj azonban idők folyamán — éppen opus jellege miatt —, hasonló változásokon esett át, mint minden más irodalmi produktum, ezért az antikizáló humanista episztolának Oláh Miklós leveleskönyvével történt betetőzésével, vagyis a magyar levélirodalom klasszikus korszakának lezárultával, ennek is új irányt szabtak a megváltozott körülmények.

A XVI. század második felében eltávolodtak egymástól a hagyományos levélforma együttesen jelentkező kritériumai: a racionális érvelés, valamint a szónokias stílusforma, minek következtében a mindennapi praktikum jegyében tovább élt egy familiáris változat s vele egyidőben pedig fokozatosan önállóvá formálódott a retorikára épülő oráció-irodalom. Voltaképpen mind a kettő humanista műfaj még sokáig, de a levélirodalomhoz csak az előbbinek van köze. Azért csak köze, mert a baráti levél egy színfolt csupán más, lényegesebbnek tűnő motívumok mellett. Ezek egyike a traktátusokra emlékeztető tudományos elmélkedés, mely megtölti a humanista levelek java termését.

Zsámboky János — humanista nevén: Johannes Sambucus — mellett Dudith András volt ennek a műfajnak mestere, kettejük életművében harmonikusan ötvöződtek egybe a familiáris levelek a vallásbölcseleti és természetfilozófiai fejtegetésekkel. Dudith leveleskönyvére még várni kell, kiadásának előkészítésén most dolgoznak magyar és lengyel szakemberek, Sambucus e szempontból szerencsésebb, mert az ő levelei már a kezünkben vannak.

Hans Gerstinger a nemzetközi Sambucus-kutatás legkiválóbb képviselője, csaknem fél évszázada foglalkozik a neves magyar humanista életművével, különösen a kéziratosság oldaláról. Ez kétféleképpen is értendő: első tanulmánya *Johannes Sambucus als Handschriftensammler* (Wien, 1926.) címmel jelent meg, azóta pedig Zsámboky kéziratossági műveinek kiadásán fáradozik. Ennek kapcsán először a bécsi Nationalbibliothek „Cod. Vindob. lat. 9039.” számú kéziratából adott ki értékes fejezeteket *Aus dem Tagebuche des kaiserl. Hofhistoriographen Johannes Sambucus* (Wien,

1965.) címen, most pedig évtizedek munkájának gyümölcseként Zsámboky leveleit bocsátotta közre vaskos kötetben.

Gerstinger szövegkiadása mintaszerű. A bevezetőül szolgáló információk (1—44. p.) tömören utalnak a levelek sajátosságaira, ismertetik Sambucus életrajzát, leveleinek címzettjeit, végül áttekinthető táblázatba szedik az eddig ismert darabokat. Ezt követi az időrendbe szedett 165 latin Zsámboky-levélszövegének kritikailag gondozott szövege, elől német nyelvű regesztával, végén pedig ökonominakusan méretezett tárgyi- és névmagyarázatokkal (47—283. p.). Több függelék és XXXI tábla egészíti ki a kötetet (285—318. p.).

A függelékek közül megkülönböztetett figyelemmel kell lennünk a nagyszombati Okresniarchiv magyar—latin—német Sambucus-leveleire (325—356.). Az itteni 28 levél — melyet Gerstinger érthetetlenül elszakít a bécsi kéziratától —, Anton Vantuch gondozásában került publikálásra. A magyar levelek egy része ismert volt Kóssa Gyula régebbi szövegkiadásából is (ItK 1908. 366—375.), nem csekély azonban az először itt megjelenők száma sem. Vantuch, aki kitűnően tud latinul és németül, Gerstingerhez hasonlóan színvonalas munkát végzett a latin és német levelek kiadásával, magyar szövegolvasatait azonban érdemes lett volna akár Nagyszombatban, akár Bécsben egy magyar lektorral ellenőriztetni.

Hogy Sambucus magyar nyelvű írásait mennyire nem könnyű elolvasni, Kóssa publikációjának számos félreolvasása is tanúsítja, nem csoda hát, ha Vantuch sem boldogult velük sok esetben. Próbaképpen egybevetettük a Nyilas Istvánnak szóló, 1569. szeptember 15-én, Pozsonyban kelt Sambucus-levelet a kötetben közölt, elég jól olvasható fakszimilével, s ennek végeredménye az, hogy a 27 soros levélben 17 szó olvasata bizonytalan, véleményünk szerint valószínűleg rossz, 2 pedig a fénykép kis mérete miatt, autográf nélkül megfejthetetlen.

A sorok megszámozásának feltüntetésével, az így megállapított eltérések a következők: 2. V (= Vantuch): engednem, F (= Fakszimile): engedven; — 2. V: zertzottem, F: zertzöttem; — 2. V: azzonat, F: azzonal; — 3. V: Mihallyat, F: Mihallyal; — 3. V: embersegeunkre, F: embersegömkre [!]; — 4. V: eggiknek, F: eggikük; — 8. V: sederges, F: sederýes; — 9. V: zoknyot, F: zoknyat; — 10. V: ullyo, [?] F: ullta [óta?]; — 12. V: zolo, F: zölö; — 15. V: anny, F: amy [Kóssa is így!]; — 16. V: nagh, F: vagh; — 17. V: addyok, F: addyak; — 19. V: valakitul, F: valakitül; — 21. V: engedde, F: engeddye; — 25. V: al zaggatuk,

F: el zaggatuk; — 25. V: mp., F: mp[r]a [ ? ]. A két feloldhatatlan szó: „sokatzko” [ezt Kóssa kihagyta, Vantuch pedig nem érzi problémának]; — 20. „partu”. [Vantuch szerint érthető ebben az összefüggésben: „Az házi partu levelet is . . .” Kóssánál: „patvar”].

Hans Gerstinger forráskiadványa lerakta alapjait egy nagyon hiányzó, modern Sambucus-monográfiának, de azt már nem kellene megvárni, hogy ő vagy egy másik külföldi tudós, helyettünk, magyarok helyett, a leveleskönyv után azt is elkészítse.

V. KOVÁCS SÁNDOR

**Juliusz Domański: Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu.** Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdansk, 1973. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 239.

Nyilvánvalóan a rendkívül kiterjedt Erazmus-recepciónak is szerepe van abban, hogy a németalföldi humanista életműve iránt a lengyeleknél napjainkban is nagy az érdeklődés. Erazmus több művének, valamint Huizinga könyvének lengyelre fordítása mellett egy sor kiadvány — *Korespondencia Erazma z Rotterdamu z polakami.* Oprac. Maria Cytowska. Warszawa, 1965.; *Erazmiana Cracoviensia.* Kraków, 1971.; *Zofia Szmydtowa: O Erazmie i Reju.* Warszawa, 1972. — tanúskodik erről.

E részben Erazmus nézeteivel, részben lengyelországi hatásával foglalkozó művek közül is kiemelkedik Domański munkája. A szerző rendkívül szűkre szabja könyvének témáját. Nem arra vállalkozik, hogy átfogó képet rajzoljon fel Erazmus filozófiájáról, hanem csupán annak rekonstruálására törekszik, mit tartott Erazmus a filozófia feladatának. A nagy humanista sajátos felfogása legjobban a *philosophia Christi* fogalmában fejeződik ki. Szerzőnk ennek a skolasztika szemszögéből nézve paradox fogalomnak a létrejöttét kutatja, vagyis azt vizsgálja, hogyan értelmezte át Erazmus a filozófia fogalmát, hogy a kereszténységet filozófiaként foghassa fel. A könyv első fejezetében (*A filozófia mint életmód*) azokat a locusokat értelmezi, ahol Erazmus általában beszél a filozófiáról, illetőleg ahol a közelebbi — a skolasztikában is honos — felfogással összhangban a szó az antik filozófia jelölésére szolgál. E részletek alapos, a szövegkörnyezetet maximálisan figyelembe vevő elemzéséből kiderül, hogy a humanista prakticista felfogásának megfelelő képet alakított ki az antik filozófiáról. A hagyományos felosztás szerint a filozófiának há-

rom fő területe volt: fizika (ontológia), etika és dialektika (logika és ismeretelmélet), míg Erazmusnál a filozófia kizárólag az etikára korlátozódik. Nála azonban az etika nem mint elmélet, hanem mint gyakorlat, emberi magatartás szerepel. Ez a felfogás tette lehetővé a *philosophia Christi* létrejöttét, amely az antik filozófia lét- vagy ismeretelmélet központú áramlataival éppúgy szembeállítódik, mint a skolasztikával, s amely egyszerűségével, egyetemességével és eredményességével felülmúl minden filozófiát.

Bár e bölcsélet egyszerűsége éppen az életté tevés követelménye miatt csak látszólagos egyszerűség, az *Apophthegmata* alapján azt híhetnénk, hogy minden ember által realizálható az erényeket magába sűrítő egyéniségek — a kereszténység esetében Krisztus — imitációja útján. Domański azonban rámutat arra, hogy ez Erazmusnál csak ideiglenes megoldás volt. Prakticizmusának ugyanis határt szab, hogy nála az imitált egyéniség soha sem válik közvetlenül elérhetővé, mindig szükség van az irodalmi mű közvetítésére. Így válik kulesfogalomná rendszerében a tanulmány második fejezetében elemzett *bonae litterae*.

A szerző itt döntő mértékben egyetlen Erazmus műre (*Ratio seu methodus verae theologiae*) támaszkodva kimutatja, hogy gyakorlatias filozófiája jegyében Erazmus átértelmezi az *artes liberales*: a dialektika helyett előtérbe helyezi a skolasztika által háttérbe szorított, illetőleg fel sem vett retorikát és poétikát, s ennek megfelelően módosítja az erudíció fogalmát is. A Krisztus filozófiájának tulajdonított egyszerűség és egyetemesség, valamint a megvalósításához szükséges műveltség közötti ellentmondást Erazmus éppen a *bonae litterae* fogalmával igyekszik feloldani. Ez ugyanis, jól lehet nem egyszerűen erkölcsi példatár, s nem is a követésre méltó típusok biográfiája, hanem — alapművéhez, a Bibliához hasonlóan — doktrínát és annak gyakorlattá válását egységben láttató irodalom, amelynek legfontosabb sajátossága hasonlatokra, metaforákra épülő költői jellege. Az ilyen irodalom befogadásához szükséges erudíció pedig Erazmus szerint könnyen megszerezhető.

A szerző nem törekszik arra, hogy e felfogást elhelyezze az akor eszmei áramlataiban. Könyvének zárófejezetében azonban rámutat előzményeire: az antik filozófiában főleg Platónnál, a patrisztikában pedig Arany-  
szájú Szent Jánosnál talál a lényeges különbségek ellenére is említésre méltó hasonlóságokat.

Egészében Domański céltudatosan szűk témát választó, de annál alaposabban megmunkált műve rendkívül jelentős hozzájá-



rulás Erasmus filozófiájának újragondolásiához.

BALÁZS MIHÁLY

Viktor Pöschl: *The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid*. Ann Arbor, 1970. The University of Michigan Press, 216.

A címlétrás félrevivő: nem egy ötéves angol, hanem egy 25 éves német nyelvű könyvre (*Die Dichtkunst Virgils*, Innsbruck – Wien 1950; 2. bőv. kiadás: 1964) óhajtjuk felhívni a figyelmet angol nyelvű kiadása ürügyén, pontosabban (mert már 1962-ben lefordították) annak ürügyén, hogy az Ann Arbor Paperbacks sorozatában megjelent. Nem akármilyen friss könyvet recenzálunk tehát, hanem kipróbáltan, a rideg kereskedelmi forgalomtól is szavatoltan negyedszázada frisset.

Első fejezete az Aeneis alaptémáit tárgyalja; elébb az I. ének 8 – 296. sorát elemzi mint az egész műnek *in nuce* foglatát, zenei értelemben vett nyitányát, majd ugyanezt a viharjelenetet, illetve az Allecto-jelenetet (VII 286 – 640) mint az Aeneis két felének, az „iliási” és az „odysseiai” hat – hat éneknek előképét. A második fejezet a három főhősnek, Aeneasnak, Didónak és Turnusnak van szentelve. Mindhárman ugyanazon jellemvonások hordozói – mondja s adatozza gazdagon Pöschl –: a lelki nagyság (*magnitudo animi*), a szeretetből fakadó kötelességtudásé (*pietas*) és a minden emberi sorssal együttérezni-tudásé (*humanitas*); e vonások aránya s természetesen a hősök helyzete az, ami más és más. Ez az azonos-szálakból-szöttetség nemcsak Vergilius költői világképét jellemzi általában, nemcsak egyik forrása a mű egységes tónusának, hanem, különösen Turnus esetében, a mű szimbólumrendszerének *egyik* aspektusára, a politikai-történelmi szférára vet éles fény sugarat: röntgensugarat, amely a féktelen és ádáz rutulus fejedelemben kirajzolja az ősi, itáliai nyers erőt, Róma nagyságának egyik nélkülözhetetlen összetevőjét, mondhatni: az ellenfelében, a trójai Aeneasban anticipált rómaiság egyik tényezőjét.

A harmadik, utolsó fejezet a *Gefühlsablauf*-okról (*sequence of mood*) szól, a költői indulatmenetekről (ahogy Füst Milán használta s értette e szót), melyeknek hulláma feltorlódik, majd lassan elcsitul s kizeng a legkisebb (természetesen: viszonylagos lezártaságú) egységekből, egy-egy hasonlatban éppúgy, mint több száz soros, majd éneknyi, majd több éneket összefogó részekben is – s két vagy több indulatmenet már egy új, s tovább összegeződve megint egy

új „szonáta” –, s e hullámlásban nemcsak a kisebb-nagyobb tetőzések-apályok váltják egymást, hanem (immár a festészethez folyamodva metaforáért) egy állandó fény – árny-játék is, keresztezve többnyire az előző mozgást: az idilli kicsengésbe belopva a fenyegetés komor mozzanatát, a tragikus-hoz hozzákeverve (esetleg egy gondosan választott jelzőben rejlő utalással) a feloldó-kiengesztelő motívumot stb. Az indulatmenetek szimbolikája így összecseng az egész művel, ez is az örök egyensúlykeresés jelképévé lesz, a megbomló s helyreálló rendé (a világé; a természeté s a vele épp e dinamizmusban is egy-alaptörvényű társadalomé; népeké, emberi helyzeteké, egyes sorsoké és szenvedélyeké), melyben az ellentétek valamilyen formában egymást is kölcsönösen magukban foglalják.

Pöschl könyvének erőnei közül emeljük ki a következőket: 1. A számtalan Vergilius értelmező sorában azon kevesek közé tartozik, akik mint költészetről beszélnek az Aeneisről – egy filológus, aki versnek olvassa a verset! Pöschlmaga – mások finom megfigyeléseinek ismeretében s elismerése mellett – nem tud, a másik két Vergilius-művel foglalkozó Klingnert leszámítva, számottevő elődjéről vissza J. Caesar Scaligerig, majd Dantén túl, vissza a költőig megint nem lát igazi Vergilius-értőt. Ha csak a könyvében vitatott nézeteken futunk is végig, lényegében igazat kell adnunk neki. Az interpretátorok (jóhiszemű) fő hibája, hogy állandóan azt kérdik a költői megoldások láttán: hol ebben a ráció? S felhalmozta már annyi és olyan kárhozzátást, fanyalgást, mentséget, magyarázatot és dicséretet, hogy az az érzésünk támad: vagy Vergiliusnak nem kellett volna verset írnia, vagy nekik nem kellene megmagyarázniuk. Vergilius, oszthatjuk Pöschl nézetét, természetesen irracionális, műve s annak részletei nem logikusak, de ez nem *annak* a rációnak az ellentéte s nem *annak* a logikának a hiánya, amivel például fejtegetőjének kell rendelkeznie, hanem (hogy a Csontváryról nyilatkozó Fülep Lajostól vegyük a kifejezést) egy „másik” ésszerűség, „a művészi látás logosza, rációja”. Pöschlnek van érzéke s kellő elfogulatlansága ehhez a rációhoz.

2. De nemcsak a költői rációhoz van érzéke Pöschlnek, hanem az interpretátorhoz is: lefordítani a fogalmak nyelvére a műélvező érzékeny benyomásait. Az elemzések sorába iktatott exkurzusok közül (az eredetiségről, Vergilius vallásosságáról, állítólagos pszichologizálásáról, hőseinek állítólagos jellemfejlődéséről stb.) a legjelentősebbek a könyv alcímében is szereplő kulcsfogalomról, a szimbólumról mint esztétikai kategóriáról szólnak. Elméleti meggondolásainak forrása az allegóriával szembeállí-

tott, az általánosra a különösen utaló szimbólumot illetően elsősorban Goethének néhány elszórt megjegyzése.

3. Pöschl, *mai* problémátálátásának szemzőgéből, az Aeneist, mint az akkori valóság egyik lehetséges költői értelmezését és mint a költői megformálás történetének egyik állomását (vívásalátzóját egyébként a jelképiség mélységének, intenzitásának tekintetében), úgy mutatja be, hogy a mű kétezer éves interpretálását, tehát „az értelmezés értelmezését” is értelmezi: mint egy több termes fodrászatban tükrök tükrözödnek tükrökben — anélkül, hogy elkeverednénk.

4. Mert Pöschl világos és *olvasható*; „irracionalis” tárgyát az agyszikkasztó túlbonyolítástól és a ködös szépelgéstől egyaránt idegenkedve fejtegeti. S ahol mégis kevésbé lucidus, mint lehetne, ott az angol fordítás rendet teremt, homályt oszlat s elhagyja a kissé körmönfont „németes” felesleget — olyan bátorsággal, melyet a magyar összevető, aki az ilyesmíkben bátorítalanabb, s aki az eredeti Pöschl olvastán újabb harminc magyar kifejezésben ismerte fel a germanizmust, irigyen s valamiféle „irracionalis” elégtételérzéssel szemlél.

HEGYI GYÖRÖY

**Charles Witke: Latin Satire. The Structure of Persuasion.** Leiden, 1970. E. J. Brill, 280.

Az európai irodalom, Homérosztól számítva, *egy* irodalom, története *egy* történet. Ennek a megállapításnak nem igazságából, hanem komolyságából von le sokat az a körülmény, hogy e történet közepét nemigen ismerjük: a középlatin filológia, egészének kiépültségét, eredményeinek kultúránkba, az európai műveltségéről alkotott képünkbe való beépültségét tekintve hátrébb van, mint a klasszikus ókor, illetve a nemzeti irodalmak modern filológiája. Az ebből a helyzetből adódó, E. R. Curtiustól (Europäische Literatur und lateinische Mittelalter, 1948) oly szuggesztíven sugallt programhoz járul hozzá egy vonással Witke könyve, megfigyelés tárgyává téve egy műfaj, a szatíra alakulását három ókori (Horatius, Persius és Juvenalis) és három középkori költő (a IX. századi Orléans-i Theodulf és a XII. századi Hugo Primas, illetve Châtilloni Walter) műveiben. A téma körvonala tehát, mint olyan keret, mely az ó és a középkor irodalmából fog egybe egy-egy jelenségesoportot, nagyon biztató — a két korszak „összedolgozásának” nyilván egyik lehetséges módja ez; annyiban pedig az egyedül lehetséges (azaz érdemes), hogy a szerző *mindkét* irodalomban elemzésre felkészült szakértőként otthonos.

A könyv gondolatmenetének gerince: a szerző előbb meghatározza (vagy inkább körülírja), mit ért szatírán, majd az említett költők néhány kiemelt művén analízálva végighalad (Horatius: Szatírák II 6; Persius: Prologus és 5; Juvenalis: 1 és 3; Theodulf: Paraenesis ad iudices; Hugo Primas: W. Meyer XVIII, XV, XVI és XXIII; Walter: K. Strecker 6, 2 és 13), s mindegyikben kimutatva a szatíra jellemző jegyeit megálapítja, hogy ugyanazt a műfajt képviselik; vagyis e műfaj ekként tizenhárom évszázadon át önmagával azonos maradt, rendkívül szívós megújulni tudásról téve tanúságot. Azokkal az ókori műfajokkal, illetve életművekkel, amelyek tágabb értelemben szintén szatíráknak vagy legalábbis szatirikus jellegűeknek nevezhetők, két külön fejezet is foglalkozik.

Érdeklődésünk, amellyel Witke fejtegetéseit kísérvük, háromfelé oszlik. Egyik ágát igyekszünk arra a kérdésre irányítani, amiért Witke voltaképp megírta könyvét — de hiába: ez a kíváncsiságunk egykettőre elapad. A szerző nem tud meggyőzni afelől, hogy alapvető problémája, az ókori és középkori szatírák műfaji azonosságának bizonyítása, valóban probléma. A (valamiféle konoksággal igenlő) választ feltételező kérdésre: „Szívós műfaj-e a latin nyelvű szatíra vagy sem?”, nem könnyű ráhangolódni; ebben a megfogalmazásában, legalábbis a recenzió, nem tudja lázba hozni.

Érdeklődésünk másik harmadával Witke szatíra-definíciójának adózunk. A szatírárt „dinamikus funkciójából”, céljából kiindulva fogja meg, ebből fejtí ki, vezeti le szinte szigorúan logikusnak tűnő következményként azt a költői közhely- és eszköztárat, amely (vagy amelynek jó része) e műfaj minden megvalósulásában föllelhető. A cél: korrigálni a meglazult közérkölesket, a morál kíváncsatos normáitól eloldódó közösséget visszatéríteni a helyes útra. E „rábeszélés” technikai arzenálja: mindezekelött az ideális jó és a tényleges rossz közé magát közvetítőként beiktató költői „én”, aki *vates*-mivoltánál és a mögötte álló tekintélyeknél (a Sztoa, az Egyház, a költő-elődök) fogva hivatott a helyes felfogást képviselni, életvitelében mint példásat megjeleníteni; továbbá: a hangvétel csevegőbizalmas jellege; a stílus köznapisága; a szó szerint utóáról vett, életszagú példák tömegével való érvelés; a dialógusok; a belső küzdelmek allegorikus-megszemélyesített ábrázolása stb.; a toposzok: a költő életéből képek; apológiája; a vidékivel szembeállított városi élet jelenetei; elődei megnevezése; saját műfajának kérdései stb. — Ez a „funkcionális” meghatározás (melyet a szerző talán túl élesen különböztet meg a „formális”, „statikus” definíciótól) két

szempontból problematikusnak látszik. Egyrészt a praktikus közhasznúság mint lényeges műfaji jegy feltételez magáncélú műfajokat, illetve haszontalan („tiszta”) irodalmat is; továbbá maguknak a satíráknak is kétféle recepcióját: egy közvetlenül épülő és egy „csak úgy” műélvező olvasói attitűdöt. (Mindezekre a lehetőségekre maga a szerző utal!) Másrészt: Witke — bár tudja, hogy csínján kell bánni a költők önmínősítésével — azt a funkciót, amit a költő szán satíráinak, azonosnak veszi azzal a funkcióval, amit a satírák ténylegesen betöltenek.

Érdeklődésünk harmadik ága Witke filológiai „kézimunkázását” követi, s mindvégig gazdag tápot kap. Elemzései, szövegértelmezései, olvasatokkal kapcsolatos megjegyzései, a látszólag-azonosban a különbözőt s a meg lehétős-távoliban az azonosot okadatolva kimutatni törekvő párhuzamosításai idézett adathalmazát jól átglyúrt anyaggá teszik, mely gazdag háttérül szolgál sokszor merevnek tetsző, a satíra hasznosságát túl praktikusan-pragmatikusan értelmező gondolataihoz.

Witke már előszavában (de legutolsó lábjegyzetében is) elhatárolja módszerét a „teoretikus spekulációktól”; akikben van elméleti hajlam, ám kiaknázhatók megfigyeléseit ... Kár, hogy így gondolja. Lehet, hogy félrehallom tartózkodását; mindenestre emlékeztet arra az egyébként nem ismeretlen felfogásra, mely — hibás felosztással — megkülönbözteti a szerényebb, ám szilárdabb s józanabb szempontok szerint dolgozó „mikrofiloszt” azoktól, akiknek (esetleg épp az előbbieket összeállította adatokról) mindenféle kalandos és vitatható értékű gondolatuk támad. Witke mintha a kelletténél több teret engedné át „egy kardcsapás nélkül” a nagyobb összefüggések kedvelőinek; nem lett volna haszontalan, ha azokban az általánosabb érvényű, elvi problémákban, melyeket épp könyve vet fel óhatatlanul, ő foglal először állást.

HEGYI GYÖRGY

**Jean Cordelier: Mme de Sévigné par elle-même. „Écrivains de toujours”** Paris, 1973. Éditions du Seuil, 187.

A francia levélíró első néhány levele a XVII. század végén került napvilágra Bussy-Rabutin memoárjaiban, majd unokafivére levelezésgyűjteményében közöltek sorában száz fölé nőtt számuk. Egy évszázad múlva kiadott leveleinek száma ezer fölé emelkedett, s a Hachette által közölt „Grands Écrivains de la France” sorozatban 14 kötetre rúgott a *Lettres de Mme de*

*Sévigné, de sa famille et de ses amis* szériája. Kisebb vállalkozásoktól eltekintve az „Édition de la Pléiade” három kötetes Gérard-Gailly által gondozott levélgyűjteménye 1953—1957-ben jelent meg anélkül, hogy a Sévigné-filológia és a szövegahagyomány problémáit megoldotta volna.

J. Cordelier esszézerű összefoglalásában számos biográfiai, textológiai, módszerbeli és kritikai kérdést vet föl, abban a reményben, hogy a könyve megjelenése évében meginduló Roger Duchêne által gondozott első kritikai kiadás (Nouvelle édition de la Pléiade) megveti majd az alapját a további Sévigné-kutatásnak. Nem annyira a levelezés mennyiségi bázisának kiszélesítéséről van szó, mert Mme de Grignan-nak írt elkallódott másfélszáznyi (1684—85, 1690) levele, Mme de Lavardinnel váltott leveleinek elveszése, s mindenekelőtt a kortárs regényírónak Mme de La Fayette-nak írt levelei (egy kivételével történt) megsemmisülése, a Retz bíborossal, az emlékróval váltott teljes levelezésének eltűnése már pótolhatatlan veszteségnek számít.

Mme de Sévigné-nek nem könyvei, hanem levelei, levelezései vannak, írja a szerző, amelyek legszorosabban kapcsolódnak élettörténetéhez, s így a biográfia minden mozzanata lényeges a levelezés láncolatának, az író műveltségének, világnézete vitatott vonásainak, levélírói munkásságának föltárásához. Műfájának megfelelően kell őt olvasni és értékelni, illetve fölfedni írói műhelytitkait, s megtalálni valódi helyét a francia klasszicizmus szigorú doktrínája alapján a „hivatásos” írókon kívülrekesztett, s újra fölfedezett kiváló íróknak.

HÖPP LAJOS

**Eberhard Föhler: Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert.** Stuttgart, 1974. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 248.

Egészen különleges témával foglalkozik Eberhard Föhler könyve. A szerző a Göttingeni Egyetem Bölcsészettudományi Fakultására doktori disszertációként nyújtotta be e művet. A cím látszólag keveset ígér a barokk korszakkal foglalkozó szakembereknek, a könyvet elolvassa azonban számos hasznos tudnivalót nyerünk a kor irodalmáról, színházművészetéről.

Az ünnepi tűzijátékot a kínaiak már i. e. III—1. sz. körül ismerték. Európában a XVI. században vált általánossá, és fénykora kb. a XVIII. század közepéig tartott. Tehát a művészetek barokk időszakában kapott domináns szerepet. Eberhard Föhler

könyve a barokk tűzijáték ünnepségéről szól. A látványosság nyújtása, a tűzijátékokhoz kapcsolódó hang-fény stb. effektusok nagy hatást gyakoroltak a kor emberére. Különféle színpadi szokások kapcsolódtak egy-egy tűzijáték ünnepségéhez. A kor neves költői pompás versekkel járultak a rendezvények káprázatos megoldásaihoz. A könyv legjobb része is az a fejezet, mely a német, közelebbről a nürnbergi költők tűzijátékokról szóló alkalmi verseit ismerteti. A „Pegnitzparti pásztor és virágrend” tagjai Sigmund von Birken, Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj költeményei a tűzijáték-leírások iskolapéldái. De jelentőségek e költemények azért is, mert bennük a barokk költészet jellegzetes formái megoldásai válnak ismertebbé. Föhler kiemeli e költemények nyelvének képszerűségét, mely a korabeli barokk költészetet jellemzi. E versekben az allegorikus gondolkodás számos vonását fedezi fel. Az allegóriák háttérben mindig aktuális történelmi események húzódnak meg. De természetesen a fő hangsúly a tűzijáték-élményen van. A titokzatos technikai eszközök, a rakéták stb. látványa tisztelettel és félelemmel kell hogy eltöltse a kor emberét. Felvonulnak a mitológia eszközei is, különféle barokk mitológikus alakok, állatfigurák, drapériák stb.

A könyv többi fejezete eléggé lajstromszerű. Látszik, hogy a kutatónak elsőrendű feladata volt e századokban megjelenő tűzijáték-leírások összegyűjtése és időrendi bemutatása. Hosszadalmas rész veszi sorra a nürnbergi tűzijáték-előadásokat, megemlítve például Hans Sachs gondolatait a korabeli tűzijátékok látványosságairól.

A különféle tűzijáték-technikai megoldásokkal is külön fejezet foglalkozik. Föhler azzal indokolja ezen ismertetés szükségességét, hogy a tűzijátékoknál szereplő barokk képi eszközök így jobban érthetők. Valószínű, hogy a filológus alaposság ilyen esetekben nem túlzottan dicsérhető. A technikai eljárások részletes leírása inkább technikatörténeti könyvbe kívánczolk. E megjegyzéseket kivéve azonban mégis jelentős művet tarthat kezében az olvasó, s ha Eberhard Föhler könyve nem is kap központi szerepet a barokk történeti korszak kutatásában, új megvilágításokkal színesíti a kor színházi-irodalmi életének ismeretét.

MAKRAY MAGDOLNA

**Józef Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia.** Wrocław 1975, PAN WDN, 51.

A Wrocławski Drukarnia Naukowa fennállása harmincadik évfordulója alkalmából

korlátozott számban kiadott, felvilágosodáskori jeles irodalmi kiadványok reprodukcióival díszített kötet a királyi udvari nyomdászok működéséről szól. J. Szczepaniec azoknak a lengyelországi, elsősorban varsói nyomdászok és kiadók emlékének szentelte könyvét, akik a felvilágosodás eszméitől áthatva a legtöbbet igyekeztek tenni. Kiemelendők azok a nyomdai műhelyek is, amelyek lengyel nyelvű természetekkel álltak az anyanyelvű kultúra szolgálatába Lengyelország első felosztása után az idegen befolyás alá került területeken. A XVIII. század második fele sajtó-, nyomda- és művelődéstörténeti fejlődési tendenciáit alaposan ismerő szakember keze érződik a könyv irodalmi érdekű anyagának összeválogatásában.

Stanisław August Poniatowski trónralépésétől a Kościuszkó-fölkelés végéig tartó három évtized varsói kiadói krónikája többek között hírt ad a jezsuita nyomda Kochanowski verseskötetéről, Karol Wyrwicz, a Collegium Nobilium rektora geográfiájáról, Dufour héber nyelvű és zenei könyveiről, Adam Naruszewicz: *Historii narodu polskiego* kötetéről, továbbá katonai, matematikai, természettudományi művek, tankönyvek megjelenéséről, Dufour francia szólásokat német, latin és lengyel nyelvre átültető szótáráról, a piarista nyomda népszerű kiadványairól, Ignacy Krasiecki: *Pan Podstoli* Gröll által közzétett munkájáról, Lukasz Boguslawski megjelenő komédiájáról, valamint az 1791. május 3-i alkotmányt ünneplő nyomtatványokról, s más korabeli irodalmi, publicisztikai érdekességekről.

Az olvasó és író s kiadó kapcsolatára utaló, „Pan Literacki” és „Pan Monitor” közti fiktív levélváltás közzélése azért is figyelemre méltó, mert szerzője Franciszek Bohomolec, az új eszmék szolgálatába állított Monitor c. folyóirat szerkesztője és a jezsuita nyomda prefektusa, költő és komédiáíró, aki a varsói Irodalmi Társaság népszerűsítésére is módot talál; ekkori elnöke a jeles literátor, tudós és mecénás, Józef Andrzej Załuski, a híres Biblioteka Załuskich alapítója volt. A nyomdászok, kiadók, írók, olvasók levelezései, mind a felvilágosodáskori irodalmi élet megújulását idézik.

HOPP LAJOS

**Ingeborg Spriewald: Vom "Eulenspiegel" zum "Simplicissimus". Zur Genesis des Realismus in den Anfängen der deutschen Prosaerzählung.** Berlin, 1974. Akademie-Verlag, 187.

A szerző lényeges irodalomtörténeti és esztétikai kérdés gyökereinek feltárására

vállalkozott tanulmányában: a realizmusnak mint egyetemes alkotói szemléletnek, valóságtükrözési módnak a geneziséhez, a német prózairodalom kezdeteinek korához nyúlunk vissza. A korai polgári forradalmak korától a harmincéves háború befejezéséig terjedő korszakban keresi és találja meg a realista valóságglátást, alkotói módszer legfontosabb hajszálygyökereit, őspéldáit, motívumait. Azt az ívet vázolja fel műelemzéseiben és a művek közötti összefüggések megmutatásában, amelyet a német próza a lovagi költészet szolgálai másolásától, prózai nyelvre történő pusztá fordításától a „svankokon” és népkönyveken át (*Eulenspiegel*, *Doktor Faustus*) Grimmelshausen szuverén világáig, nagyszabású társadalmi tablójáig, a *Simplicissimus*ig megtett. Vizsgálódásai során a szerző legényegesebb módszerei egyrészt az egyes művek analízisei, néhol behatolva a szövegelemzés részleteibe is, másrészt az átfogó műfajtörténeti hosszmetzetek társadalmi alapokon történő felvázolása.

Művét a realizmus kialakulási feltételeinek legfontosabbikával vezeti be: a polgári társadalom művészetének korai képviselői elfordultak a középkori művészet vallási túlvilágiságától, és a reális valóságot, a cselekvő embert állították művük középpontjába. A vizsgált művek (*Fortunatus*, *Eulenspiegel*, Wickram: *Goldfaden*, *Doktor Faustus*, *Lalebuch*, Grimmelshausen: *Simplicissimus*) természetesen sokszínűek, stílusukban és színvonalukban különbözőek, a szerző nem is állítja azt, hogy egységes realista korszakot alkotnak, csupán a realizmus különféle elemeinek, motívumainak fejlődését, egyre erősödő jelenlétét kívánja ábrázolni, vagyis nem többet, mint amire tanulmánya címe szerint vállalkozott; a realizmus gyökereinek felkutatását.

A tanulmány két egyenlő súlyú része először a művek valóságábrázolását, majd ezt követően emberábrázolását állítja vizsgálódása középpontjába. Az első nagy egység a korszak műveinek a valósághoz való viszonyát, és az elbeszélő perspektívájának a fejlődését mutatja be. A reneszánsz novella (Boccaccio) fordul először az evilági ember felé, hirdetve a világ megismerhetőségét, a szabad emberi cselekvés lehetőségét. Megszűnik a történetek merev konstrukciója, az eleve elrendeltség törvénye, a művek hajtóereje az emberi cselekvés lesz. Németországban ezek a korszerű, haladó tartalmú elbeszélésformák kezdetben keverednek a lovagregények motívumaival (*Fortunatus*), ám egyre erősebbé válnak a reális elemek. Jörg Wickram prózájában új motívumok lépnek előtérbe, az író reflexiókkal is fűszerezi művét. További fejlődés a lovagregények szerkezetétől való eltérés, a polgári

világ szuverén törvényei szerint szerveződő cselekmény. Az egyszerű, kezdetleges szerkezetű tréfák, „svankok”, példázatok nagyobb egységekbe rendeződnek, ciklusokká, majd önálló, egységes regényekké olvadnak össze. E fejlődés élén a *Till Eulenspiegel* áll, amelynek kalandjai még laza sorban követik egymást, majd ezt követi a szigorúbb szerkezeti vázzal, szinte már regénykonstrukcióval rendelkező *Doktor Faustus* története és a *Lalebuch*. Újabb és újabb eszközök dúsítják a cselekményt, belép a dialógus, a monológ, a levélforma. A korszak fejlődési ívének csúcán az eszközökkel gazdagon bábó *Simplicissimus* áll, amelyben megannyi új eszköz, sokszínű, szemléletváltásokat alkalmazó, tudatos elbeszélésforma, első személyű előadás, motivált állásfoglalások sora, egységes regényszerkezet emeli a mű értékét, és teszi egységes gondolatvilágú, reális valóságsszemléletű nagy korréppé.

A szerző a második részben az emberkép változásait, a társadalmi típusok megjelenésének folyamatát ábrázolja. A művek hősei egyre differenciáltabbakká válnak, alkotóik nagy súlyt helyeznek alakjaik érzelmi világára, morális fejlődésére, pszichikai motiváltságára is. A polgári szemlélet térhódításának legfőbb eredménye, hogy a hősök megítélésének legfontosabb kritériuma az emberi teljesítmény, az ember immánens értéke lesz. Fontossá válik a nevelés, megjelennek a fejlődésregény csirái, az emberek mozgásában látják a társadalmat, és örök változásban önmagukat. Ennek egyik legelső, mély jelképes tartalmakat hordozó típusa az örök elégedetlen, a tudásért mindenre képes Faust doktor. A legsokrétűbb, legtöbb realista vonást felmutató hős a tárgyalt korszakban Grimmelshausen *Simplicissimusa*, aki néphez kötöttségével, a társadalom felismert ellentmondásaival szembe szálló magatartásával egyik legszebb, legteljesebb ösképe, előfutára a XVIII–XIX. század realista valóságábrázolásának.

A tanulmány alapos, új szempontokat is hozó feldolgozása a vizsgált korszaknak, nélkülözhetetlen segítője a realizmus történetével foglalkozó tudósoknak. Legfőbb erénye tárgyalt anyagához való ragaszkodása, ám ez az erény válik néhol korlátjává is. Szívesen vettük volna, ha a realizmus gyökereinek feltárása után legalább néhány utalást tett volna az ezekből kinövő későbbi nagyszabású eredményekre, egyrészt a realista motívumok korstílussá terebélyesedésére, másrészt a népkönyvek, epizódok témáinak továbbélésére, kiteljesedésére. Az *Eulenspiegel*-téma esetében erre még találunk néhány utalást, a Faust-témának, vagy Grimmelshausen híres „Kurázi ma-

ma” epizódjának utóéletéről azonban említés sem történik. E hiányosságok ellenére fontos mű Ingeborg Spriewald könyve.

A szöveget részletes jegyzetanyag és alapos bibliográfia egészíti ki.

LICHTMANN TAMÁS

**Судьбы русского реализма начала XX века. (Под редакцией К. Д. Муратовой.)** Ленинград, 1972. Издательство “Наука”, 282.

A kötet négy szerzője hat tanulmányban a századelő (1905 – 1917.) realista irodalmával foglalkozik. V. Vilcsinszkij első dolgozatában az 1905-ös forradalom realista prózájáról és drámájáról, E. Subin a reakció éveinek művészi prózájáról ír, K. Muratova egyik tanulmányának témája az 1910-es évek regénye és családregegye, a másiké e korszak realista irodalma a kritika tükrében. L. Krutyikova az 1910-es évek kisprózáját elemzi, V. Vilcsinszkij második, kötetzáró tanulmánya pedig az I. világháború irodalmáról ad áttekintést.

A szerzők olyan korszakot választottak, amelyről a szovjet kritikában már jelent meg jó néhány dolgozat, a kötet kiadása mégis indokolt, hiszen a kor realista irodalma máig sem eléggé feltárt: alapvető problematikája és fejlődése legfőbb tendenciái, az irodalmi irányzatok és folyamatok harca, sőt lényegében e folyamatok maguk sem tisztázottak. Szűk azon írók köre is, akiknek alkotómunkájáról komoly analízis készült, a műfajok módosulása szintén feltáratlan terület.

Az elemzett korszakot a szerkesztő négy szakaszra tagolja: 1. A forradalom előkészítése 1905-ig, 2. A reakció éve, 3. Az új forradalmi fellendülés, 4. Az I. világháború.

Az 1905-ös forradalom realista művészetének alapvető témája a cári rend megszüntetésének követelése. Muratova megállapítása szerint a művek egy részét az eseményekre való gyors reagálás szándéka miatt bizonyos mérvű vázlatosság jellemzi, a művészi általánosítás gyakran elmarad. A legnagyobbak közül azonban a pszichikai folyamatok iránt elmélyült érdeklődést mutat L. Andrejeven és Gorkijon kívül Kuprin, Arcebasov és Szergejev-Czenszkij is. A szerkezet szempontjából a modern regény, miközben elveti a szűzséformálás régi módját (*Anna Karenina*), még nem találja az újat, s gyakran novellákra bomlik. Ezért nevezi a kritika a XX. sz. elejét „regény nélküli” korszaknak. A reakció éveiben az irodalom már nem törekszik az egész

társadalom bemutatására, ezért nincs szükség a terjedelmes regényre, ami átadja helyét a kisepikának. Kiábrándult hangot üt meg, arról igyekszik meggyőzni, hogy az életnek nincs értelme. Nagy szerepet játszik az erotika, de a naturalista részletezés a reakció véres megmozdulásainak leírásában is helyet kap (Ajzman, Csapigin, Verbicka-ja).

Az 1910-es években az individuum öntudata és érzései — Krutyikova vizsgálatai alapján — szociális jelleget öltenek: minél jobban kiéleződik a politikai átalakulás ügye, annál sürgetőbben törnek felszínre a személyiség kérdései. A művészi kivitelezés szintje érettebbé válik. A publicista jelleg feloldódik a líraiság erejében, ami igen jellemző a kor irodalmára. Ezzel függ össze a ritmikus próza elterjedése (Gorkij, Bunyin, Szergejev-Czenszkij, Prisin). A kisregény oly hatalmas életanyagot képes magába foglalni, amelyet régebben csak a regény vagy az epopeia, mert az események és leírások részletezése helyére gondolatokat állít. Képessé válik arra is, hogy kutassa azokat a szociális ideálokat, amelyek ellen tudnak állni a „gonoszok”, céltudatosabbá, gyümölcsözőbbé tudják tenni a nemzet életét.

Az 1910-es évek egyetlen virágzó nagyepikai műfaja a családregegy, amely főképp a kis falvakban formálódó nemzeti jellem sajátosságait vizsgálja. Az írókat (Bunyin, Tolsztoj, Novikov, Rukovisnyikov, Szergejev-Czenszkij, Volnov stb.) a család mint egy meghatározott osztály vagy réteg képviselőjének lelki és gazdasági elcsúszása, olykor fizikai degradációja foglalkoztatja.

Az I. világháború megnehezítette a realista művészet fejlődését. Konformista, dekadens, kispolgári írók sovínisztaszemben támasztják alá a cári kormány „igazságos” háborúját, amely eszméileg a „szláv testvéreket” önzetlenül védi a teuton barbarizmustól. A háborút esztétizáló műveket Vilcsinszkij szerint szélsőségesen alacsony művészi színvonal, primitív szűzsé, gyenge szerkezet, lapos nyelvezet jellemzi.

A háború éveit alatt Gorkij maga köré gyűjtötte azokat az írókat, akiknek műveiben felfedezte a realizmus vonásait (Majakovszkij, Jeszenyin, Trenyov, Szergejev-Czenszkij, Vszevoledlvanov, Gladkov, Vjac, Siskov), s akik a legális sajtóban az antimilitarista propaganda centrumává váltak.

A proletariátus irodalma még nem játszott vezető szerepet, bár egyre tökétesedő formában leplezte le a pusztulásra ítélt erőszakot. Az októberi forradalom előestéjén azonban az orosz realizm még elsősorban kritikai realizmus volt.

VÉCSEY ANTAL



**Vlasta Vlašinová: Česká recepcie V. G. Korolenka.** Příspěvek k dějinám českého překladu. Vydala Universita J. E. Purkyně v Brně, 1975. Spisy filosofické fakulty č. 192. 196 + 18.

A nyomdai átfutás — úgy látszik — cseh barátainknál (*is*) meglehezíti a tudományos művek gyors megjelenését. Ez az 1969-ben már nyomdakész kézirat 1975-ig várt, s e hat év alatt tekintélyes számú és minőségű könyv, tanulmány látott napvilágot a műfordítás kérdéseiről, a kapcsolattörténet elvi és gyakorlati problémáiról, a cseh — orosz irodalmi érintkezések köréből. A recenziens ezeket a modern szemléletű műveket nem kérheti számon a rendkívül szorgalmas, alapos filozsmunkát végző szerzőnőtől; s csak sajnálkozásának adhat kifejezést, hogy e mű nem az 1970-es esztendő nyomdai terméke lett. Akkor még jótékonyan vehetett volna részt a komparatiztika és a kapcsolattörténet határterületeinek kijelölésében; ma már elsősorban adatgazdagsága, részletmegállapításai fontosak a keletközép-európai irodalmat kutatók számára. Hiszen Korolenko recepciójának cseh folyamata a cseh irodalom fejlődésében nem játszhat olyan szerepet, mint a Tolsztoj-vagy a Dosztojevszkij-recepció, nem árulkodhat a szellemi élet útkereséseiről vagy téveszméiről olyan mértékben, mint pl. a magyar Merezskovszkij-recepció, és így tovább. Korolenko a „nagy orosz realista” második vonalába tartozik, jeles író, de életművének értékelése nem ösztönözheti „innovációra” egy másik irodalom munkásait. A fordítások értékelése, elemzése sok tanulsággal járhat, igaz, inkább abban az esetben, ha ez az elemzés nem marad meg szigorúan vett tárgyánál: vajon csak Korolenko cseh fordítóiira jellemző Vlašinová osztályozása (hű fordítás, adaptáló módszer, szabad fordítói módszer, adekvát szabad módszer, adekvát módszer), vagy pedig általában ezek a megjelölések érvényesek az orosz írók cseh fordítóiira vagy általában a világ-irodalom cseh tolmácsaira? Különös haszonnal jár, ha nemcsak a különféle Korolenko-átültetéseket vetjük egybe, hanem pl. Korolenko és Tolsztoj, Korolenko és Dosztojevszkij egykorú fordításait. S Vlašinová könyvét épp ebben a vonatkozásban érezzük csupán igen fontos adatok, hangyaszorgalommal összebúvárolt, de inkább a mikrofilológia körébe tartozó tények jól áttekinthető együttesének, s nagyon kevésbé monografikus műnek. Ami hiányzik: az a kitekintés, az elméleti alapok (a műfordítás-elméleti alapokra gondolok) — mai szemmel különösen kitetsző-ingatag volta. Természetesen érdekes a periodizáció is: négy időszakban vetül elénk a cseh Koro-

lenko-recepció, 1889 — 99, 1900 — 18, 1918 — 38, 1945 — 65, ám ez jórészt a cseh irodalom fő vonulatával esik egybe. Az is érdekes, hogyan magyarázza mindegyik kor, s mindegyik irodalmi-művészeti irány a maga ízlésének, világnézetének, alkotói módszerének megfelelően Korolenko életművét, hol egzotikumát, hol szociális tematikáját, hol publicisztikáját, hol szépprózáját helyezik az előtérbe. Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy nem Korolenko ürügyén csapnak össze a fordítói metódusok, nem Korolenko művészete váltja ki a négy korszak bármelyikének legnagyobb művészi izgalmát.

A könyv értékét hatásosan emelik a mellékletek. Vlašinová bibliográfiai táblázatban gyűjtötte össze a jelzett időszak Korolenko-fordításait, feltüntetve az eredetit, a fordítás címét, a fordítót, a megjelenés évét és helyét, egy másik táblázat a cseh Korolenko-irodalom teljességre törekvő felsorolását adja (a tanulmány szerzője, a dolgozat címe, tárgya, a megjelenés éve és helye), majd a Korolenkóról szóló orosz-szovjet irodalom válogatott bibliográfiáját adja, Korolenko műveinek orosz kiadását is közli, végül a fordítás és a stílus kérdésének válogatott bibliográfiájával zárja könyvének ezt a részét. A továbbiakban a rövidítésjegyzék, az áttanulmányozott újságok és folyóiratok listája teszi teljessé ezt a tanulmányos művet. 18 képmelléklet segít bennünket ahhoz, hogy jobban beleélhessük magunkat Korolenkónak és cseh fordítóinak világába.

FRIED ISTVÁN

**J. H. Matthews: Theatre in Dada and Surrealism.** Syracuse-New York, 1974. (Syracuse University Press, 285.)

J. H. Matthews több jelentős munkát írt már a szürrealizmusról (*An Introduction to Surrealism*. 1965; *An Anthology of French Surrealist Poetry*. 1966; *Surrealism and the Novel*. 1966; *André Breton*. 1967; *Surrealist Poetry in France*, 1969; *Surrealism and Film*. 1971.). Ezúttal a dadaista és a szürrealista színház történetét dolgozta fel. A vizsgált anyag az 1920-as évektől napjainkig terjed, és többé-kevésbé kronológiai sorrendben tárgyalja a legjelentősebb dadaista és szürrealista alkotókat (Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Georges Hugnet, Radovan Ivisic, Julien Gracq, Jean-Pierre Duprey, José Pierre, Jean-Jacques Auquier, Alain-Valéry Aelberts). A szerző az avantgarde tágabb, általánosabb perspektívájában is vizsgálja témáját, így természetesen szó esik számos közeli vagy tá-

voli „rokonról” is (Apollinaire, Alfred Jarry, Picasso, Ionesco stb.).

A könyv fő értékei a dokumentumtörténeti jellegből, az alkalmazott bő illusztrációs anyagból és annak hitelességéből adódnak. A szerző elméleti következtetései nemigen hatnak a meglepetés erejével. A dada és a szürrealizmus együtt indultak, képromboló szellemük hasonló indítatású volt, s ez kiváltképpen manifesztumként hatott a dráma területén, mivel a megvalósítás közege, a színház, fokozottabban determinált az establishment által, mint akár mely egyéb művészeti ág. Az intenzívebb kihatású szürrealizmus a dráma területén a lírai elemek hangsúlyozását jelentette a hagyományosan színházi elemekkel szemben és azok rovására. Az indulás intenzitása és kihatása vitathatatlan, de az is jellemző, hogy az a két alkotó, akinek hosszú távon legtöbb köze lett a színházhoz — Vitrac és Artaud — minden különösebb skrupulus nélkül adták fel a szürrealizmust, legalábbis a kiáltványokban rögzített elveket akkor, amikor saját dramaturgiai koncepciójuk kialakult. A színháznak egyébként kénytelenek voltak engedményeket tenni azok is, akiket a korszak hőseiként tartunk számon, így pl. Tzara is szakított a dadaizmussal *Le Mouchoir de Nuages* c. drámájában.

Matthews mint a részterület alapos ismerője, arra is képes, hogy korigálja azokat, akik az avantgarde általános összefüggéseit vizsgálva nem kellőképpen hangsúlyozzák a dada és a szürrealizmus speciális kihatásait. Így derül ki, hogy a *Godot-ra várva* dialógusai nemcsak specifikusan angol örökségből („clownery”, „music hall” stb.), hanem általános avantgarde indítatásból is következnek; a klisé-társalgás fellelhető Tzaranál is, aki így nemcsak Beckettet, hanem Ionescót is inspirálhatta. (Vö. *A kopasz énekesnő*.) Fejlődéstörténetileg is fontos tudni, hogy Breton szerint a szürrealizmus elnevezés ugyan Apollinaire tiszteletére született, de maga Apollinaire inkább formailag és nem lényegileg tekinthető szürrealistának.

Az áttekintés minden szempontból árnyaltnak mondható, némileg hiányolhatjuk azonban a kitekintést és a jövő perspektíváit, ami a téma szempontjából fellelhető lett volna a közelmúlt jellegzetes jelenségében: a *happening*ben. Erre azonban nincs lényegi utalás.

SZILASSY ZOLTÁN

Roger Shattuck: *Les primitifs de l'Avant-Garde*. Paris, 1974. Flammarion, 402.

A virginiai egyetem tanárának, Shattucknak (először angol nyelven publikált) könyve a francia kiadásban számos olyan

elemmel gazdagodott, amelyek az eredeti szöveghez képest szinte új tanulmánnyá teszik. A fordítónak, Jean Borzienak a közreműködésével a szerző felhasználta Dora Vallier-nek a „*vámos*” *Rousseau*, Ornella Voltának és Jean Giroud-nak *Satie*, Noël Arnaud-nak és Michel Arrivének *Jarry*, Michel Décaudinnek *Apollinaire* kutatásában elért számos eredményét.

Az avantgarde előzményeit keresve 1885-ig nyúl vissza. Ezt az esztendőt, Victor Hugo halálának évét korszakhatárnak tekintik. A művészetek szerinte ekkor szabadulnak fel a XIX. század hatása alól, s indulnak el a modern fejlődés irányába. Nemcsak az irodalom, hanem a festészet és a zene is — ez utóbbi főként Wagner pályafutásának lezárulása következtében.

Shattuck élvezetes, színes képet ad a századvég Párizsáról, éreztetni tudja a szalonok, a kávéházak, a színházak, az egész társasági élet légkörét, de a mélyben ható társadalmi erők bemutatásával adósunk marad. Így csupán anekdotikus szinten tárgyalja Boulanger tábornok puccskísérletét, a Dreyfus-ügyet pedig — amelyet például F. W. J. Hemmings fordulópontnak tekint a francia civilizáció történetében — „melodramának” minősítve, másfél oldalon foglalja össze. Valójában nem is a korszak globális bemutatására törekszik, hanem négy „reprezentatív” alkotó munkásságának elemzéséből igyekszik megállapítani a századforduló művészetének általános jegyeit. Henri Rousseau festészete a gyermekkor naivságát őrzi meg, Satie muzsikája a játékos humor képviseli (ez a mosoly később, Kafkánál és Sartre-nál, az abszurditás nyomasztó élményévé sötétül), Jarry életművét az álom és a hallucináció jellemzi, Apollinaire munkásságában pedig komplex módon egyesülnek a felsorolt tendenciák.

A könyv legerjedelmesebb része az említett négy alkotó pályájának történetét, majd művészi alkatuk legszembeesőbb vonásait mutatja be külön-külön.

*Henri Rousseau*-ban az „homme-enfant” tulajdonságait hangsúlyozza. A gyermekkori élmények sorsformáló erejét a modern pszichológia fedezte fel — a soha felnőtté nem váló Rousseau lényegében már a XX. század embere. Festői technikája látványosan szakít a reneszánszban gyökerező — és az impresszionizmusig bezárólag érvényes — tradíciókkal. Számára a fény statikus, a mélységet a színek biztosítják. Sík és tér egymásba játszanak, képeit általában nem lehet napszakhoz kötni, az absztrakt művészet időfogalma érvényesül bennük. *Erik Satie* (keresztnevét *k*-val írta!) zene-műveiben is felbolmanak az addig kötelező szerkezeti normák, nem a bevezetés — kibontakozás — kódá egymásutánisága jellemzi

őket. Nála kezdenek először feltűnni a jazz elemei. A muzsika az elmúlt századokban viszonylag ritkán szólalt meg az ember mindennapi életében. Satie ismeri föla korunkra annyira jellemző háttérzene vagy hangkulissza fogalmát, amelyet „musique de placard”-nak nevez. *Alfred Jarry* egész egyénisége egy irodalmi fikcióhoz igazodik, leomlik a magánélet és a művészet közötti hagyományos válaszfal. Az író lényegében egy ön maga teremtette figurává alakul, saját megsemmisülése árán válik legendává. Ez a misztifikáció éppen ellenkezője annak, amit háromszáz évvel korábban Montaigne-nak sikerült végrehajtania, személyiségéhez igazítva az esszé műfaját. Shattuck Gérard de Nervalban, Jean-Paul Richterben és Rimbaud-ban látja Jarry szellemi elődeit. Ami *Guillaume Apollinaire*-t illeti, nála futnak össze a festészet, a zene és az irodalom korszerű törekvései: egyesíti Rousseau gyermeken naiv látásmódját, Satie humorát és Jarry hallucinációs világát. A modernséget a legtisztább hagyományokkal ötvözi: képervei ritmikai szempontból sokszor igen „szabályos” költemények. Mozaikszerű stílusa, széthulló mondat szerkezetei, többféle értelmezhetősége, a központozás elhagyása formabontó jelenségek, de a szimultanizmus révén új típusú egység jön létre költészetében.

Shattuck tanulmányának tömör befejező része ezt az új szintézist elemzi. A reneszánsztól kezdve az átmenet (a „transition”) gondos kimunkálása határozta meg a művészeteket: az irodalomban a logikus szerkezet, a képzőművészetben az arányosság és a perspektíva, a zenében a harmónia és a dallamvonal. A XX. század az egymás mellé helyezés (a „juxtaposition”) módszerét alkalmazza, a montázs technikát, amely gyakran feloldatlan ellentéteket foglal a műbe, nonszenszhez, abszurditáshoz vezet. Az oksági rendben történő haladás helyett minden részlet egyformán a középpontba kerül. Az egység nem az előbbrejutás révén valósul meg, hanem a mozdulatlan elemek egymás mellé való rendezésében. Múlt, jelen, jövő helyett csak jelen idő létezik, „a mozdulatlan művészet”, ahogyan az egyik fejezet cím megfogalmazza. Ennek a módszernek egyik előfutára érdekes módon Flaubert, aki az imparfait feltűnően gyakori használatával és a pontosító kötőszók ritkább alkalmazásával ér el hasonló hatást.

A könyv legfőbb következtetése az, hogy a modern művészet nem az első világháború közepétől jelentkező, szervezett mozgalmakban (Dada, majd a 20-as években a szürrealizmus) születik meg, hanem 1885 után, szinte észrevétlenül, az új korszak lényegét megtestesítő erős egyéniségek ha-

tására. A szerző látásmódjában bizonyos fokú idealizmus érvényesül, akárcsak a bevezető rész során a gazdasági-társadalmi körülmények vizsgálatának háttérbe szorításában. Shattuck munkája mégis méltó az alapos tanulmányozásra, egyrészt érdekesen megrajzolt pályaképei, másrészt a műelemzések számos figyelmet érdemlő megállapítása miatt.

VÖRÖS IMRE

**Gunnar Brandell: Strindberg in Inferno.** (transl. Barry Jacobs) Cambridge, Massachusetts, 1974. Harvard University Press, 336.

1890-ben Strindberg az volt a svéd irodalomban, amit Hemingway, Faulkner és O'Neill *együtt* jelentett az Egyesült Államokban, a XX. század harmincas éveiben — írja Evert Sprinchorn a könyv előszavában. Strindberg ellentmondásos, de rendkívül termékeny írói életművében fordulópontot jelentett az 1890-es évek közepe, amikor paranoiája idegösszeomlással fajult. Erről számol be *Inferno* c. önéletrajzi regénye, mely 1897-ben jelent meg. Gunnar Brandell ezt a művet két oldalról vizsgálja: mint műalkotást és mint pszichológiai dokumentumot. Mivel az *Inferno* után Strindberg istenhite újrafogalmazódik, és művei az előzőeket meghaladó módon szimbolikus és expresszionista jellegűvé válnak, a szerző ezt joggal tekinti olyan fordulópontnak, amelyhez viszonyítva tárgyalhatja az előzményeket és a következményeket.

Strindberg lelki fejlődéstörténetében számtalan fontos előzmény regisztrálható: az induló pietizmustól és apakomplexustól kezdve a kierkegaard-i hatások számtalan variánsáig. Természetesen a különböző szellemek, és az apakomplexust kompenzáló ellentétes vonzódás az anyához, a nőhöz és a szelídebb, krisztusi istenképhez szintén jelentősek voltak. Mint sok más nagy naturalista, Strindberg is — krízise előtt és után egyaránt — részleges megoldást az ellentétek harcának tudomásulvételében talált. Ez vezette az időleges ateizmushoz is, ami azonban nem volt totális megoldás művészetének és magánéletének bonyolult útvesztőiben.

Ha eltekintünk Strindberg krízisének bonyolult részletproblémáitól, a meghatározó jellegű reveláció ez időszakban számára annak felismerése volt, hogy istenkeresése, mely a korábbiakban az őtestamentumi Jób-problematikát idézte főleg, radikálisan megváltozott: passzívból aktívvá vált, az új parabolisztikus példát az „Istennel birkozó Jákobban” kellett fellelnie. A vallásosságból sohasem a tételesség volt fontos

Strindberg számára; az ő vallási ideológiája megszenvedett konklúziója volt ugyanazon lelki harcnak, amely felismertette vele az ellentétek harcának jelentőségét. Istenkérése és pokoljárása, s azok eredményei egyrészt egocentrikusak, másrészt antropomorfak. Problematikája teológiamentesen, pszichológiai műszavakkal is megfogalmazható: bűntudat, lelkiismeretfurdalás, apakomplexus genetikailag és gyakorlatilag is magyarázható tényezők voltak életében. Az Inferno-krízis viszont kétségtelenül metafizikus dimenziót adott mindezen elemeknek.

Ami alkotáslélektanilag fontos volt, nyilvánvalóan fellelhető a formai megvalósítás szintjén is. A lelkileg hagyományos indíttatású Strindberg Inferno-krízise után talál rá igazán a „fin de siècle”-hangulatra; szimbolizmusa és expresszionizmusa akkor teljessé ki, amikor nemcsak a formai útkeresés vezet ebbe az irányba, hanem amikor saját kínjainak meg- és túlélését szimbolikusan, *titáni* harként tudja értékelni, s erről expresszionista hévvel tud vallani.

SZILASSY ZOLTÁN

**Doris V. Falk: Eugene O'Neill and the Tragic Tension.** New Brunswick, New Jersey, 1958, Rutgers University Press; paperback ed. 1974. 211.

O'Neill, akárcsak Csehov, érezte, hogy minden azonosság ellenére meg kell különböztetnie műveit a hagyományos tragédiáktól, és csodálkozott azon, hogy miért nem tudják elfogadni az ő saját műfaji megjelölését, az „ironikus tragédiát”. Mint pszichológizáló drámaíró, ősi hagyományt követett a *hybris* problematikájának vizsgálatával, s amikor a kortárs pszichológia képes volt felérni ehhez, megteremtődött az a XX. századi terminus- és szimbólumrendszer, amely alkalmas volt drámáinak interpretálására, s egyben hozta a kapcsolatteremtés lehetőségét is, a tragikus feszültség egyetemesen emberi magyarázatával.

Doris V. Falk O'Neill teljes életművét elemzi Jung, Fromm és Karen Horney pszichoanalitikus elméleteinek segítségével. Az o'neilli tragédia fő ívfeszültségét eszerint a tragikus antinómiák adják: az életakarát és a halálvágy, a kollektív tudatalatti és az egyéni „maszkok”, a rendkeresési igény és a káosz, illúzió és valóság állandó konfliktusa. Az ember „dicső, önpusztító harcának” több fázisa van, amelyek nyomon követhetők O'Neill következetesen válaszkereső életművében. A monográfia szerzője megtartja a kronológiai sorrendet, emellett képes a fejlődési folyamat érzékeltetésére

is, melynek csúcspontját szerinte a *Hosszú út az északába* jelenti. A jól szerkesztett munka fejezetcímei önmagukért beszélnek. Az első csoport a „keresők” csoportja, ahol a tragikus hősök még nem az utat, hanem egyszerűen saját helyüket keresik a dolgok rendszerében, tartozni akarnak valahová. (*The Hairy Ape; Beyond the Horizon; Anna Christie*.) A „különcök” az agresszivitásban találnak időleges megoldást, de végső agóniájuk még gyötrőbb, mint a „keresőké”. (*Emperor Jones, Different, The First Man*.) Azok, akik „megtalálták” a megoldást, nem is tiltakoznak tragédiájuk ellen; amennyire élő valóság volt számukra Doppelgängerük léte, olyannyira elfogadják a halált is mint az élet kiegészítőjét, s mint a „ciklus” részét. (*The Great God Brown; Lazarus Laughed*.) A „csapdába esettek” idézik leginkább a görög tragédia szellemét, ők a *fátum*, a *hybris*, a *peripeteia* áldozatai. (*Strange Interlude; Mourning Becomes Electra*.) „Kiutat” csak a fausti problematika felismerése hozhat (*Days Without End*); ez teremti meg az időleges „kényes egyensúlyt”, a sors determinációjának elfogadását. (*The Iceman Cometh; Long Day's Journey Into Night; A Moon for the Misbegotten*.) A szerző szerint a *Long Day's Journey*... azért jelenti az életmű csúcát, mert O'Neill az általánosat a leghitelesebben akkor tudja ábrázolni, amikor azt saját szenvedései is hitelesítik.

„Mindannyian ismerjük az Ödipusz-problémát” – jegyzi meg bölcsen és önironikusan a szerző. Az alkalmazott pszichoanalitikus elméletek szerinte sem jelentenek esztétikai „panacea magnát”. Arra azonban alkalmasak, hogy minden esendőségük ellenére megfogalmazzák a tragikus hős örök-emberi magányképletét.

SZILASSY ZOLTÁN

**Winifred L. Frazer: E. G. and E. G. O. Emma Goldman and The Iceman Cometh.** Gainesville, 1974. University of Florida humanities monograph No. 43., 105.

A századelő amerikai anarchista mozgalmainak ismert személyisége, Emma Goldman ihlette O'Neillt Rosa Parritt alakjának megalkotására *Eljő a jeges* (*The Iceman Cometh*) c. drámájában. Jóllehet, Rosa Parritt nem jelenik meg a színen, fia, Don Parritt, Larry Slade és Hugo Kalmár — a hajdani anarchisták — gyakran emlegetik, s a cselekmény egyik jelentős szála adódik viszonylataikból.

A monográfia szerzője megállapítja, hogy O'Neillre hatottak a századelő radikális mozgalmi, és bizonyítani kívánja, hogy

bár E. G. (Emma Goldman) és E. G. O. (Eugene Gladstone O'Neill) nem ismerték egymást személyesen, az előbbi mégis komoly hatást gyakorolt az utóbbira. Dicséretes buzgalommal kutatja fel a lehetséges közös ismerősöket és szférákat, melyek révén ez az indirekt kapcsolat létrejöhetett. Ezenközben sok érdekesezt tudunk meg *külön-külön* a századeleji anarchizmusról és O'Neillről. Bízvást elhihetjük a szerzőnek, hogy a századelő pezsgésében az újat akarók, az ifjú, radikális értelmiségiek és a művészek hallottak egymásról, és kapcsolatban álltak egymással. Végso soron E. G. és E. G. O. kapcsolódását azonban még a szerző éveinek figyelembevételével is hajlamosak vagyunk egyszerűen csak az *egymás-mellettségnek* tulajdonítani, nem pedig valami organikus szükségességnek.

Joseph Wood Krutch ugyan kap egy fricskát azért, mert állításaszerint „O'Neillt az ember és Isten közötti viszony érdekli csak”, de a monográfia szerzője is kénytelen beismerni, hogy O'Neill politizálása nem megy túl a *Hairy Ape* lehetőségein, és hogy E. G. jöllehet előfordul az *Eljő a jegesben*, de O'Neill jócskán megváltoztatja, és saját világképe szerint értelmezi. A Tyrone család szegénysége az önéletrajzi jellegű *Hosszú út az éjszakába* c. drámában pedig eléggé gyengécske érv O'Neill szociális orientáltságára.

Az EGO viszonyulása az anyához O'Neill pszichológizálásának egyik kulcsmotívuma. Rosa Parritt (vagyis Emma Goldman) is anyafigura, s így különösen érdekli a drámaíró. A monográfia legsikerültebb része a tulajdonképpeni drámaelemzés: Rosa Parritt figurájának vizsgálata a drámán belül. A figura valós ihletőjének és a fikcióba emelt figurának az összehasonlítása sok érdekes szemponttal gazdagítja az *Eljő a jeges* ienterpretációját, és hozzájárul O'Neill drámaírói technikájának megismertetéséhez. Az anarchizmus mint téma izgatta O'Neillt, akárcsak az *Ördögökben* Dosztojevskij, de Rosa Parritt, Don Parritt és Verhovenszkij nem sokáig maradhatnak főalakok — az igazi főalakok Hickey és Sztavrogin.

SZILASSY ZOLTÁN

**Ricardo Gullón: García Márquez o el olvidado arte de contar.** Cuadernos Taurus 93. Madrid, 1970. 71. — Jaime Mejia Duque: *Mito y realidad en Gabriel García Márquez.* Bogota, 1970. Editorial La Oveja Negra, 65.

A *Száz év magány* sajátos technikáját, felépítését, ritmusát, témáját, szimbólumrendszerét és hőseit vizsgálja Ricardo Gullón *García Márquez vagy a mesélés elfelejtett művészete* című tanulmányában. Elsősorban

a bibliai megfeleléseket kutatja — helyenként szellemesen, helyenként erőszakoltan —, de áttér más kultúrkörök hagyományaira is ott, ahol gondolatmenete úgy kívánja. García Márquez regényének eleje ily módon megfelel a Genézisnek, vége az Apokalipszisnek, a műben szereplő eső az Özönvíznek, a háborúk pedig a Háborúnak stb. Más helyütt azonban, például Melquiades figuráját Fausthoz, Lázárhoz, Nostradamushoz és Prométheuszhoz hasonlítja. Ricardo Gullón nem fordít gondot arra, hogy részletesen kifejtse az egyes ötleteket, hogy alapos vizsgálatnak vessen alá a valóságos vagy vélt szimbólumokat, és hogy részletesen feltárja a mű mögött feszülő társadalmi-történelmi háttérrel. A tanulmány értékét ily módon csak az ötletek adják.

A regény történelmi-gazdasági-társadalmi háttérének kifejtésére — többek között — Jaime Mejia Duque vállalkozott *Mítosz és valóság Gabriel García Márquezben* című könyvében.

A kolumbiai író munkásságát Asturias-hoz, Carpentier-hez, Guimaraes Rosához, Rulfohoz, Vargas Llosához, Cortazarhoz és Fuenteshez kapcsolja, rávilágítva a latin-amerikai regény sajátos fejlődésére, mely nem hasonlítható a Balzacotól Th. Mannig ívelő európai regénymodellhez, mint ahogyan a fantasztkum eredete és funkciója is más a *Száz év magányban*, mint például Poe-nál vagy Kafkánál. A szerző szerint García Márqueznál az irreális Latin-Amerika „történelmi anakronizmusában” gyökerzik. Latin-Amerikában az európai viszonylatban egymástól évszázados távolságokban létrejött társadalmi formák egyazon időben léteznek. „Amerikában — írja — az Egyetemes Történelemnek nem kezdete volt, hanem folytatása. Későn érkezünk ehhez a történelemhez, amelyet Európa irányított, és amelyet kezdettől fogva tárgyként szolgáltunk. És amikor Észak-Amerika vette kezébe önkényesen irányításunkat, tovább hízott a neokolonializmus Latin-Amerikában...”

A földréz kulturális téren a nyugati tudományokon, valláson, filozófián és technikán nevelődött, melyet a kapitalizmus egysegítő folyamata szinte átmenet nélkül kényszerített az idegen gazdasági-társadalmi struktúrára. Mint Jaime Mejia Duque írja „a latin-amerikai ember tudatában a Történelem nem lineáris fejlődés”. Ezzel igazolja a történelmileg látszólag különböző, García Márquez regényében azonban egymás mellett futó idők jogosultságát.

Érdekes Jaime Mejia Duque eszmefuttatása a mítoszról, bár vitatható az ebből levont következtetése a latin-amerikai irodalom fejlődését illetően. Véleménye szerint minden mítikus egységben a világ és a tör-

ténelem végtelenszer keveredhet össze és rendeződhet el. Ily módon feloldódik az idő, és a mítosz képes arra, hogy mindent magába olvasszon. Elve az örök visszatérés.

Ehhez a gondolathoz kapcsolja a szerző a latin-amerikai irodalom fejlődését. Ez az irodalom, mely az európai polgári regény fejlődése idején nem volt még elég érett ahhoz, hogy ennek vívmányait magába olvassza, García Márquezzel visszatért az elbeszélő irodalom kezdetéhez, a mítoszhoz, hogy ott megtermékenyüljön és újra végigjárja saját fejlődésének útját.

KEPES ANDRÁS

**Bonyhai Gábor: Az értékek rendszere**  
Thomas Mann „A kiválasztott” című regényében. Budapest, 1974. Akadémiai Kiadó, 188.

A verses szövegek elemzője a világ minden táján nagyobb hagyományra támaszkodhatik, mint a prózáé. Magyarországon Halász Előd tett úttörő kezdeményezést az elbeszélő próza elemzése területén. Bonyhai Gábort is egykori német professzora segítette hozzá, hogy a regénykutatás önálló művelőjévé váljék.

Miben áll Bonyhai tanulmányának fő érdeme? Elsősorban abban, hogy a rendszeresség igényével dolgozza fel a műalkotás legnehezebben vizsgálható rétegét: a világképet. Nem előre feltételezett értékeket keres a szépirodalmi alkotásban, nem az értéket jelölő szavak általános jegyzéke alapján közelíti meg a szöveget — az angolszász értékelmélet mai képviselőivel ellentétben nem az értéknyelv elemeinek halmozaként képzi el az értékek világát. Nem abszolút mennyiségnek, hanem viszonyfogalomnak tekinti az értéket. Ennek megfelelően, nem kísérti az olyan ábránd, mely szerint az értéknyelv összetevői felsorolhatók, lajstromba szedhetők. Egy különös értékrendszert próbál leírni, melyen belül az egyes értékeknek csak egymásra vonatkoztatva van értelmük. Ez a mód az általunk ismert korábbiaknál alkalmasabb a szépirodalmi alkotások értékelméleti megközelítésére.

Bonyhai költőileg megformált világképpel foglalkozik, s így nem hagyhatja figyelmen kívül, hogy az értékrendszer összefügg a mű egyéb rétegeivel. Az egyes rétegeket szüntelenül egymásra vonatkoztatja: a mondattan síkján a latin nyelvű részeket a szellem, a francia töredékeket a bűn és a dekadencia, a régies német szóhasználatot az élet, a hagyomány motívumával hozza összefüggésbe; az időse kezdet szintjén megkülönböztetegyedís ismét-

lődő eseményt s a megszakíttottság és folyamatosság megnyilvánulásaként értelmezi őket, bevezeti az előmotívum fogalmát, s kimutatja, hogy *A kiválasztott* érték-szerkezete szimmetriát mutat: a fordulópontot, azaz Grigoris vezeklését követően a korábban szerepelt értékek ellentétes előjellel térnek vissza; végül a nézőpont vonatkozásában különválasztja egymástól az eseményt és az értelmezést. Talán ez az utolsó szembeállítás az egyetlen olyan pont a gondolatmenetben, amelyet egy kissé merevnek találunk: az elemző olykor túlzottan egyértelműen dönti el azt, hogy egy szövegrész a cselekmény vagy az érték síkjához tartozik. A magunk részéről a cselekményt nem szűkítünk le a külső eseménysorra. A fogalom értelmezéséről lehet vitatkozni, de az kétségtelen, hogy Bonyhai összefüggő fogalomrendszert teremt, s ez nem lebecsülendő tudományos eredmény.

Az elemzés módszeréről az elemzés eredményére áttérve, két ellenvetés képzelhető el azzal szemben, ahogyan Thomas Mann értékrendszere megjelenik Bonyhai értelmezésében. Lehetséges, hogy valaki azt állítja, hogy a tanulmányban felépített értékrendszer inkább az értelmező munkájának eredménye, mintsem az elemzett mű, illetve művek sajátja. Teljesen szakszerűtlenek vagyunk Thomas Mann olvasásában, így csak hozzá nem értőként állíthatjuk: bennünket meggyőzött az elemző. Talál az, ahogyan *A kiválasztott* cselekménymozzanatait és jellemeit értékrendszernek felelteti meg, és az egyes alkotóelemeket konkrét és szellemes jellemzéssel e rendszerben elhelyezi. Elfogadva, hogy a tanulmányban taglaltak érvényesek *A kiválasztott*ra — bár ebből nem általánosítanánk Mann egész életművére —, felőtlik bennünk a kérdés: vajon nem hiányzik-e a távlat a vizsgált jelenséghez képest. Bonyhai tanulmányában egyetlen értékrendszer körvonalazódik, s ha elfogadjuk, hogy ez a Thomas Manné, akkor a tanulmány olyan regényhez hasonlítható, mely elejétől végig egyetlen belső monológból áll. Hol helyezkedik el a fiktiiv szereplőhöz képest az ilyen regényíró? Ez éppúgy eldöntetlen marad, mint Bonyhai állásfoglalása Mann világképével szemben.

A nézőpontnak ez a meghatározatlansága azért okozhat hiányérzetet az olvasóban, mert az elemző sok tekintetben újszerű képet ad Thomas Mann világképéről, és az író számos olyan előfeltevésére világít rá, melyen vitatkozni érdemes. Így például távlatot, összehasonlítást, más felfogással való szembeállítás igényelnénk Mann olyan nézetének esetében, mely sze-



rint a testi lét egyértelműen az állati, a szellemi lét az emberi jelleg bizonyítéka. Az elemző szerint Mann úgy tünteti fel, hogy „a tradíció nem más, mint a már biztonságosan bizonyult életformának az etika és az etikett eszközeivel kötelezővé tett megőrzése” (15). Ez a vélemény is háttérrel kaphat, ha más — dinamikusabb, dialektikusabb — hagyomány-értelmezéssel szembesítjük, például a T. S. Eliotéval.

Még inkább sajnáljuk a tanulmányíró önmegtartóztató szenvtelenségét Mann értékrendszerének központi tételével szemben. Bonyhai szerint Mann az értékek egyensúlyát állítja: „A világban a negatív és a pozitív értékek egyensúlyban vannak oly módon, hogy egy érték növekedése vagy csökkenése minden esetben az ellentétes előjelű érték növekedésével, illetve csökkenésével jár együtt” (23). Három következtetéshez vezet ez a kiinduló állítás: az értékek állandóan egymásba fordulnak, a rend például megmerevedik, majd zűrzavarba vált át; az értékrendszer összes alkotója kettős — pozitív-negatív — előjelű; végül minden szélsőség veszélyt jelent az élet számára, „az élet igazi rendje elválaszthatatlan a közepszerűségtől” (49). Bonyhai elemzésével teljes mértékben meggyőzi olvasóját arról, hogy e (formális, sőt majdnem skolasztikus értelemben dialektikus) tételek alkotják *A kiválasztott* értékszerkezetének alapját, de nem kerít sort Mann világképének értékelésére.

Magának az értékszerkezetnek az elemzését fogalmi tisztázottság jellemzi. Azt bizonyítja a tanulmány, hogy *csak úgy lehet konkrét a műelemzés, ha következetesen átgondolt elméleti alappal bír.* A mások által is, más szövegek vizsgálatában is hasznosítható elvi szempontok közül két szemléltető példát emelnénk ki a tanulmányból: az objektív ironiát — mely annyit jelent, hogy a regényalakot „a sors ironiája éppen azzá tette, amit legyőzni, amit jóvátenni akart” (102) — és a tablót — „a hasonló értékű képek tömegének nevét” (16), amely képek „összefüggésének nem cselekményszintű, hanem értékjelentő értelme van” (18).

Ugyanez a világos érvelés valamivel kevésbé mondható el az irodalomtörténeti elhelyezésről. Bonyhai a realizmushoz és a modernizmushoz viszonyítja Mann életművét. Az előbbin a XIX. századi polgári realista regényt érti, az utóbbi értelmezését azonban egyetlen névvel sem könnyíti meg. Úgy ír róla, mintha jelentését már egyértelműen tisztázták volna. Nem lenne ez meglepő, ha a szaknyelv kevésbé igényes és alkotó használójának könyvében találkoznánk ilyen pontos körvonal nélküli fo-

galommal. A realista és modernista regény szembeállítására kevésbé eredeti, mint a tanulmány többi része, és nem teljesen egyértelműsíti a modernizmust. A realista regény a tipizáló, a modernizmus az allegorizáló ábrázolási móddal azonosítható, ami annyit jelent, hogy a realista író kerek, a modernista viszont egysíkú jellemet alkot, a modernista regény „elvonat eszmérendszerére abszolút elsődleges és meghatározó, a »jellemek« és a »cselekmény« szemléletes középárétege az elvonat eszme többé-kevésbé érzékletes illusztrációja” (8–9). Utóbb a szerző leegyszerűsítésnek érzi ezt a szembeállítást és elméleti szempontból fontos kiigazítást tesz, amikor elismeri, hogy az allegorizálásnak nem a tipizálás, hanem a naturalizmus az ellentéte, mert „a tipizálás is olyan eljárás, amely egyensúlyt igyekszik teremteni a szemléletes-konkrét és az elvonat-áttalános között” (9). Az allegorizálás és a modernizmus párhuzamba állítását mégsem érezzük egészen szerencsésnek: a magunk részéről úgy véljük, hogy a kettő csak részben fedi egymást.

A realizmus és a modernizmus fogalmát a tanulmány írója azzal a szándékkal vezeti be elemzésébe, hogy Thomas Mann tőlük való eltérését hangsúlyozza. Bonyhai szemében Mann a két módszer szintézisét hozta létre. A megcáfoltatás kockázatát vállalva, az a benyomásunk, hogy ez a végkövetkeztetés nincs teljesen összhangban az elemzéssel. Bonyhai inkább arról győzi meg az olvasót, hogy *A kiválasztott* allegorikus parabola, mintsem arról, hogy Mann „maradéktalanul kielégíti a jellemábrázolásra vonatkozó realista követelményeket; a jellemek mikrovilága semmivel sem csonkább, szegényebb vagy elvonatibb, mint mondjuk Balzacnál vagy Tolstojnál” (9).

Feltehetően arról van szó, hogy a tanulmány szerzője alapos vizsgálódása végén olyan eredményre jutott, mely némiképp eltért attól a képtől, mely Mannról nálunk korábban kialakult, de nem vonta le a végső következtetést, nem figyelmeztet arra, hogy módosítanunk kell Mann megítélését. Pedig eza a tanulság szervesen következik ebből az elemzésből. Sőt, Bonyhai még pontos elméleti indokolását is adja annak, hogy Mann eltért a történeti értelemben vett realizmustól. Egyrészt „a közvetlen valóságmegszüntetés, valóságdeformáció értelme a valóságos, mélyebb tendenciák visszatükrözési funkcióján alapul” (164), másrészt „minél konkrétabb a rendezett tényező, annál absztraktabb a rendező tényező” (181). Fontos, hogy a tanulmányíró elméleti tételének a történeti vetületét is megfogalmazza: „A tudomá-

nyok az absztrakció olyan fokára jutottak, hogy a művészet ostobának tűnik mellettük. A pszichikai szférák és a természeti szférák összefüggése bizonyossággá vált. A fizika, a biológia, a pszichológia és a szociológia annyi lebilincselő ismeretet közöl az emberrel, oly mélyen hatol be a természet, az élet, a lélek, az ember titkaiba, hogy a XIX. század művészete nem képes versenyezni velük" (185).

A kiválasztott elemzője sűrűn folyamodik az irodalom és a zene párhuzamához. Olyan kérdésre is választ próbál adni, melyre évszázadok óta sokan keresték hasztalan a feleletet: miért erősebb a zene hatása a befogadóra, mint bármely más művészeté. Válaszát nem tudjuk teljesen elfogadni. Nem hisszük, hogy „a zenében a szellem szabályozó, rendező tevékenysége olyan anyagon érvényesül, amely lényege szerint „állatibb”, mint a nyelv” (182). Igaz ugyan, hogy „a farkast Mozart zenéjével befolyásolhatjuk” (183), de ennek vajmi kevés köze van a zene befogadásához, mely éppúgy többszörösen közvetett, mint az irodalom olvasása, éppúgy magas fokú elvonatkoztatási képességet és bonyolult rendszerek alapos megtanulását követeli meg. A zenére vonatkozó megjegyzések azonban nem érintik Bonyhai elemzésének egészét, inkább kitérő jellegűek. Így sem jogosulatlanok, mert elméleti következtetéssé fogalmazódnak. Vannak kutatók, akik nem nyelvi jelenséget látnak a zenében, tehát kizárják belőle a jelentést. Bonyhai ennek az álláspontnak átgondolt saját kifejtését nyújtja. Ezáltal művészet-elméleti tételt ad az olvasónak, mintegy ráadásként egy olyan elemzés után, mely a magyar irodalomtudomány jelentős teljesítménye.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls. Köln, 1975. Verlag Kiepenheuer & Witsch, 158.

A kötet négy ország hat germanistájának tanulmányát tartalmazza Heinrich Böll *Gruppenbild mit Dame* című regényéről. Természetesen nem célja az, hogy egy-egy értelmezést adjon Böll Nobel-díjas regényéről.

Három szerző lényegében a politika felől közelíti meg a regényt. Hans Joachim Bernhard (NDK) arra az eredményre jut, hogy a regény központi alakja, Leni, a mai kapitalista körülmények között a humanista embermodell – némi madonnaszerű, allegorikus jelleggel. A regény végének „Helft-Leni”-akciója pedig javaslat a pro-

letár-szolidaritás megvalósítására, melynek regénybeli ellenképe Lev romantikus lázadása.

Ezzel szemben Bernd Balzer (NSZK) – bár megkísérli szorosan az utóbbi évek belpolitikai eseményeihez kötni a regényt és annak értelmezését – csak kérdés formájában tudja fölvetni, hogy ezzel a regénnyel közelebb került-e Böll az SPD-hez, azaz a politikai harchoz. Megállapítja azt, hogy a korábbi Böll-regényekhez képest itt kevésbé nyilvánvalóak a jó és a rossz között határok. Végső soron pedig a regény szolidaritási akciója sem jelent igazi szolidaritást, mert az akció nem tudatos, inkább valamiféle érzelmi alapon szerveződött „közösség” megmozdulása.

A harmadik politikai orientáltságú tanulmány szerzője, Manfred Druzak (USA), az újabb Böll-művek felől közelíti meg és értékeli a regényt. Véleménye szerint a Böll-regények eddigi megoldásaihoz hasonlóan itt is a kispolgári radikalizmus szerepel a profit-társadalom elleni harc eszközeként, azzal a különbséggel, hogy itt a vallás helyére a szolgálat megtagadása (Leistungsverweigerung) lépett. Legújabb művében (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*) Böll elveti már ezt az utopisztikus megoldást, illetve ironikusan kezeli minden formáját, azt a happeningnek álcázott radikalizmust is, amit az *Ende einer Dienstfahrt* c. regényben ábrázolt. Viktor Lange (USA) a német regényirodalomban próbálja elhelyezni Böll művét, a regény módszerének kapcsán pedig az írói objektivitás kérdésével foglalkozik.

A kötet két legjelentősebb tanulmányának szerzője Bernáth Árpád és Theodore Ziolkowski (USA). Ez a két tanulmány valóban autentikus irodalomelméleti szempontok szerint vizsgálja Böll regényét.

Theodore Ziolkowski *Typologie und „Einfache Form”* c. tanulmánya felületes vallási analógiák megállapítása helyett meggyőzően bizonyítja azt, hogy a regény – tudatosan vagy sem – a boldoggá avatási perek és jegyzőkönyvek mintáját követi. Foglalkozik azzal is, hogy mennyiben jelent újat az itt alkalmazott regényírói módszer, és hogyan tud az író ezzel a vallási háttérrel általánosabb jelentést adni művének.

Bernáth Árpád részletesen foglalkozik Böll korábbi regényeivel is. Véleménye szerint az *Ansichten eines Clowns* Böll egyetlen olyan regénye, amelyben a „szimbolikus” halál nem jelent egyúttal megváltást, ez a regény a korábbi művek „visszavétele” Böll életművében. Bernáth a vallási utalások és párhuzamok rendszerével és jelentésével is foglalkozik. Megállapítja azt, hogy a regény több módon is jelzi az egyház

szerepének csökkenését Böll gondolkodásában. Érdekes az a megfigyelése is, hogy az fró korábbi regényeivel ellentétben a misztikus élmény, a vallási közösség itt már nem célként, hanem kiindulópontként szerepel a cél a világi emberi közösség megteremtése és ezáltal a mű fejlődésre-gényjellegget kap. Bernáth szerint a *Gruppenbild mit Dame* befejezett töredék, annak a ténynek a tudomásulvétele, hogy valóban

harmonikus emberi közösséget megvalósítani nem lehet, csak törekedni lehet megteremtésére a mindig felboruló egyensúly ellenére.

A tanulmánykötet érdekes, új szempontokkal bővíti ki a Böll-kutatást, és különösen Bernáth és Ziolkowski tanulmánya a műelemzés módszereit is gazdagíthatja.

BENDL JÚLIA

# Tartalom

Szubkultúra és underground	1
<i>Köpeczi Béla</i> : Kultúra — szubkultúra — szubliteratúra	4
<i>Sárközy Péter</i> : Antonio Gramsci — „nemzeti irodalom” vagy „népszerű irodalom”? .....	17
<i>Kuczka Péter</i> : Jegyzetek a réműletről .....	23
<i>Miklós Pál</i> : A kommersz vizuális kultúra .....	35
<i>Maróthy János</i> : A reklám nélküli „ellen-zenekultúrától” az „ellen” nélküli zenekultúráig .....	42
<i>Beke László</i> : Underground művészet .....	49
<i>Erdély Miklós</i> : A filmezés késői fiatalsága .....	61

## DOKUMENTUMOK

<i>Rolf Schwendtner</i> : A szubkultúra elmélete (Fordította: <i>Török Ádám</i> ) .....	75
<i>Theodore Roszak</i> : Ellenkultúra-alkotás (Fordította: <i>Sz. Zehery Éva</i> ) .....	91
<i>Jurij Davidov</i> : Az egyetemi ifjúság és a „tömegkultúra” (Fordította: <i>Rátsky Rita</i> ) .....	93
<i>Jeff Nuttal</i> : Bomba kultúra (Fordította: <i>László Zsófia</i> )	95
<i>Eugenio Miccini</i> : A művészet mint provokáció (Fordította: <i>Rózsa Endre</i> ) .....	99
<i>Gary Snyder</i> : A költészet és a primitív (Fordította: <i>Fukász György</i> ) .....	100
<i>Peter Schneider</i> : Beszéd a német olvasókhöz és írókhöz (Fordította: <i>Dalos György</i> ) .....	106

## KÖNYVEK

The New Left: A Documentary History. Ed. by Massimo Teodori ( <i>Beke László</i> ) .....	110
Abbie Hoffman: Revolution for the Hell of It. — Jerry Rubin: Do It! ( <i>Hajas Tibor</i> ) .....	112
Mario Maffi: La cultura underground ( <i>Takács József</i> )	
Hans Scheugl-Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms ( <i>Beke László</i> ) .....	117
Walter Hollstein: Der Untergrund. Zur Soziologie jugend- licher Protestbewegungen ( <i>Beke László</i> ) .....	118
Gene Youngblood: Expanded Cinema ( <i>Somogyi György</i> )	119
Sheldon Renan: The Underground Film ( <i>Somogyi György</i> )	120
Ph. E. Slater: The Pursuit of Loneliness ( <i>Somogyi György</i> )	121
Theodore Roszak: Sources ( <i>Somogyi György</i> ) .....	122
Assemblage. Environments and Happenings. Text and Design by Allan Kaprow ( <i>V. L.</i> ) .....	122
Strassentheater. Hrsg. Agnes Hüfner ( <i>Szeredás András</i> )	122

Franck Jotterand: Le nouveau théâtre américain ( <i>Szeredás András</i> )	123
Pea Fröhlich—Jens Heilmeyer: Now. Theater der Erfahrung. Materialien zur neuen amerikanischen Theaterbewegung ( <i>Szeredás András</i> )	124
Great Photographers. Life Library of Photography ( <i>T. A.</i> )	125

\*

Andrew Kerek: Hungarian Metrics. Some Linguistic Aspects of Iambic Verse ( <i>Hargittay Emil</i> )	125
Peter Gay: Style in History ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> )	127
Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft Hrsg. Peter Burger ( <i>Brigitte Schmidt</i> )	127
G. Budé: De transitu hellenismi ad christianismum ( <i>Barlay Ö. Szabolcs</i> )	128
Robert Lafont: Renaissance du Sud. Essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV ( <i>Ádám Péter</i> )	130
Hans Gerstinger: Die Briefe des Johannes Sambucus (Zsám-boky [1554—1584]) ( <i>V. Kovács Sándor</i> )	131
Juliusz Domański: Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu ( <i>Balázs Mihály</i> )	132
Viktor Pöschl: The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid ( <i>Hegyi György</i> )	133
Charles Witke: Latin Satire. The Structure of Persuasion ( <i>Hegyi György</i> )	134
Jean Cordelier: Mme de Sévigné par elle-même ( <i>Hopp Lajos</i> )	135
Eberhard Fähler: Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert ( <i>Makray Magdolna</i> )	135
Józef Szczpaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia ( <i>Hopp Lajos</i> )	136
Ingeborg Spriewald: Vom „Eulenspiegel“ zum „Simplissimus“ ( <i>Lichtmann Tamás</i> )	136
Судьбы русского реализма начала XX века (Под редакцией К. Д. Муратовой) ( <i>Vécsey Antal</i> )	138
Vlasta Vlašinová: Česká recepce V. G. Korolenka ( <i>Fried István</i> )	139
J. H. Matthews: Theatre in Dada and Surrealism ( <i>Szilassy Zoltán</i> )	139
Roger Shattuck: Les primitifs de l'Avant-Garde ( <i>Vörös Imre</i> )	140
Gunnar Brandell: Strindberg in Inferno ( <i>Szilassy Zoltán</i> )	141
Doris V. Falk: Eugene O'Neill and the Tragic Tension ( <i>Szilassy Zoltán</i> )	142
Winifred L. Frazer: E. G. and E. G. O. Emma Goldman and the Iceman Cometh ( <i>Szilassy Zoltán</i> )	142
Ricardo Gullón: García Marquez o el olvidado arte de contar. — Jaime Mejía Duque: Mito y realidad en Gabriel García Márquez ( <i>Kepes András</i> )	143
Bonyhai Gábor: Az értékek rendszere Thomas Mann „A kiválasztott” című regényében ( <i>Szegedy-Maszák Mihály</i> )	144
Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls ( <i>Bendl Júlia</i> )	146

BEÉRKEZETT KÖNYVEK JEJYZÉKE 1975

## SOMMAIRE

Infraculture et Underground .....	1
<i>Béla Köpeczi</i> : Culture — infraculture — infralittérature .....	4
<i>Péter Sárközy</i> : Antonio Gramsci: „Littérature nationale” ou „littérature populaire”? .....	17
<i>Péter Kuczka</i> : Notes sur l'horror .....	23
<i>Pál Miklós</i> : La culture visuelle commercialisée .....	35
<i>János Maróthy</i> : De „l'anti-culture musicale” sans publicité à la culture musicale „sans anti” .....	42
<i>László Beke</i> : L'art Underground .....	49
<i>Miklós Erdély</i> : La jeunesse tardive du cinéma .....	61

### DOCUMENTS

<i>Rolf Schwendtner</i> : La théorie de l'infraculture (traduit par Ádám Török) .....	75
<i>Theodore Roszak</i> : Création contre-culturelle (traduit par Éva Sz. Zehery) .....	91
<i>Iouri Davidov</i> : Les étudiants et la „culture des masses”, (traduit par Rita Ratzky) .....	93
<i>Jeff Nuttall</i> : Culture de bombe (traduit par Zsófia László) .....	95
<i>Eugenio Miccini</i> : L'art comme provocation (traduit par Endre Rózsa) .....	99
<i>Gary Snyder</i> : La poésie et le primitif (traduit par György Fukász) .....	100
<i>Peter Schneider</i> : Discours adressé aux lecteurs allemands et à leurs écrivains (traduit par György Dalos) .....	106

### LIVRES

## СОДЕРЖАНИЕ

Субкультура и «андерграунд» .....	1
Бела Кёпечи: Культура — субкультура — сублитература .....	4
Петер Шаркёзи: Антонио Грамши: «Национальная литера- тура» или «популярная литература»? .....	17
Петер Куцка: Заметки об «ужасах» .....	23
Пал Миклош: Визуальная коммерческая культура .....	35
Янош Мароти: От „противо—музыкальной культуры” без рекламы го музыкальной культуры без „против”-а .....	42
Ласло Беке: Искусство «андерграунда» .....	49
Миклош Эрден: Поздняя молодость киноискусства .....	61

### ДОКУМЕНТЫ

Рольф Швендтнер: Теория субкультуры (Пер. Адам Тёрёк) .....	75
Теодоре Рошак: Создание «контркультуры» (Пер. Ева С. Зехери) .....	91
Юрий Давыдов: Студенчество и «массовая культура» (Пер. Рита Ратцки) .....	93
Джефф Нуттал: Культура-динамит (Пер. Жофия Ласло) .....	95
Евгению Миччини: Искусство как провокация (Пер. Эндре Рожа) .....	100
Гари Снайдер: Поэзия и примитив (Пер. Дёрдь Фукас) ....	100
Петер Шнейдер: Речь к немецким читателям и писателям (Пер. Дёрдь Далос) .....	106

### КНИГИ



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. — Műszaki szerkesztő: Agócs András.  
A kézirat nyomdába érkezett: 1976. VIII. 23. — Terjedelem: 13,3 (A/5) ív  
77.3489 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215 - 96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

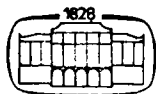
Előfizethető és példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111-010. Pénzforgalmi jelzőszám: 215-11488., az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban: 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-881.

Előfizetési díj egy évre: 48 Ft.

**Ára: 15 Ft**

**Előfizetés egy évre 48 Ft**

**INDEX : 25.380**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST**

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomról:*

IRODALOM és IRODALOMTÖRTÉNET  
AUSZTRIÁBAN

Az osztrák irodalom fogalma

Osztrák—magyar irodalmi és kulturális  
kapcsolatok

Osztrák irodalom az I. és II. köztársaságban

✱

Műelemzés

✱

Dokumentum

✱

Könyvek

1976 | 2-3

# HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BOR KÁLMÁN  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOFF LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
MIKLÓS PÁL  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY  
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő  
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő  
HOFF LAJOS

Szerkesztő  
T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménézi út 11–13.  
Tel.: 665–861 és 660–785

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12  
óra között

Titkár: SZ. ZEHÉRY ÉVA

Belső munkatársak: BONYHAI GÁBOR  
és GRÁNIOZ ISTVÁN

1976/2–3. XXII. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
KÁLMÁN BOR  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOFF  
BÉLA KÖPECZI  
PÁL MIKLÓS  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA  
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue  
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef  
LAJOS HOFF

Rédacteur  
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la  
Rédaction

1118 Budapest XI., Ménézi út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1976/2–3. XXII. année  
Revue trimestrielle



# Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában

Folyóiratunk osztrák száma azt az érdeklődést igyekszik kielégíteni, amely az utóbbi években szakmai és olvasói körökben növekvő mértékben megmutatkozott az osztrák irodalom iránt. Betekintést kívánunk nyújtani nyugati szomszédunk irodalmi életébe, s a figyelmet az egykori közös múlt irodalmi és kulturális értékeire, de főképpen az elmúlt évtizedek és a jelenkor problémáira igyekszünk összpontosítani.

Az osztrák irodalom sajátos fejlődése az utóbbi években világszerte felkeltette az irodalomtudósok érdeklődését. Bizonyítja ezt az is, hogy az osztrák szakembereknek feltett kérdésünkre: „Hogyan látják saját irodalmukat?” — szép számban szólaltak meg rajtuk kívül magyar irodalomtörténészek, s kaptunk válaszokat más országokból, így Csehszlovákiából, Olaszországból és a Német Szövetségi Köztársaságból is. Az eredetileg tervezett szám ennek következtében a duplájára nőtt. A kettős szám tartalmát három lényeges témakör határozza meg: az elsőben az osztrák irodalom fogalmának, atmoszférájának és sajátos voltának a meghatározására történnek kísérletek. A második összefüggő egységet az osztrák irodalomnak a magyar irodalommal és kultúrával való érintkezését, találkozásait bemutató tanulmányok adják. A harmadik rész az újabb kori osztrák irodalom fejlődésébe nyújt betekintést a húszas évektől napjainkig. Az irodalom és az osztrák társadalom szoros egybefonódása ennek folytán éppen úgy nyomon követhető, mint magának az osztrákság és az osztrák irodalom fogalmának tartalmi átalakulása és változása.

A Dokumentum részben Lukács Györgynek Robert Musillal foglalkozó eddig ismeretlen írását és két levelét közöljük, amelyeknek keletkezési dátumai (1933 és 1964—65) önmagukban is jelzik, hogy Lukács élete különböző szakaszaiban milyen érdeklődést tanúsított az osztrák irodalom iránt.

A további részek lekerekítik az így felvázolt képet, felhívják a magyar kutatók figyelmét olyan kérdésekre, amelyeknek további vizsgálata nemzeti irodalmunk jobb megértése és a hazai összehasonlító irodalomtudomány szempontjából is hasznos lehet. A bevezető tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a kettős szám sokirányú jelzéseit és problémafelvetéseit szintézisbe hozza, érzékeltesse az osztrák irodalom legfőbb fejlődési tendenciáit, és hozzásegítse a magyar olvasókat a szomszédos osztrák irodalom önálló jegyeinek a felismeréséhez.

A kettős osztrák szám azonban elismerésre méltó terjedelmével és sokszínűségével sem törekedhetett teljességre. Ez nem is volt célunk; — viszont határozott szándékunk, hogy újszerűen mutassuk be a miénkkel sok vonatkozásban érintkező, ugyanakkor töle lényegesen különböző osztrák irodalmat. Tájékoztatni kívánunk, felkelteni a figyelmet és a meglevő igényeket a folyóirat szabta lehetőségeken belül kielégíteni.

A számot T. Erdélyi Ilona és Mádl Antal gondozta.

A Szerkesztő bizottság

## LITERATUR UND LITERATURWISSENSCHAFT IN ÖSTERREICH

Dieses Heft unserer Zeitschrift soll jenem Interesse entgegenkommen, das sich in literaturwissenschaftlichen Kreisen und auch bei einer gebildeten breiteren Leserschicht Ungarns besonders in letzter Zeit für die österreichische Literatur entwickelt hat. Wir waren bestrebt, einen Einblick in das literarische Leben unseres westlichen Nachbarn zu geben, und dabei die Aufmerksamkeit auf die Literatur früherer gemeinsamen Zeiten sowie der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu lenken.

Die besondere Entwicklung der österreichischen Literatur erregte in den letzten Jahren auch bei den Literaturwissenschaftlern der ganzen Welt steigendes Interesse. Den besten Beweis dafür lieferte die Tatsache, daß sich bei der Beantwortung unserer Frage: „Wie sehen die österreichischen Fachkollegen ihre eigene Literatur?“ — sich auch Hungarologen zu Wort meldeten, ja sogar außerhalb Österreichs und Ungarns auch die Tschechoslowakei, Italien und die Bundesrepublik Deutschland vertreten sind. Aus dem ursprünglich geplanten Heft der Vierteljahrsschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist so ein Doppelheft geworden und auch die anfängliche Konzeption hat sich bedeutend erweitert. Drei Themenkreise bestimmen den Hauptteil des Heftes: Im ersten geht es um den Begriff, die Atmosphäre und die Eigenart der österreichischen Literatur. Die Aufsätze von H. Seidler und H. Zeman führen in die Problematik ein, die von Z. Konstantinović und K. Krejčí erweitern dann das so entstandene Bild von neuer Sicht. Eine zweite Einheit zeigt uns die österreichische Literatur in ihrer Berührung mit der ungarischen Literatur und Kultur. Außer österreichischen Kollegen kamen hier verständlicherweise vor allem auch ungarische Literaturwissenschaftler zu Wort. Im folgenden Teil wird die österreichische Literatur von den zwanziger Jahren bis in unsere Zeit verfolgt. Einzelne Aufsätze veranschaulichen den Weg, der in der Literatur über die Schwierigkeiten der Ersten Republik (W. Schmidt-Dengler), nach einer Zwangspause zwischen 1938—1945, zu einer neuen Blüte der österreichischen Literatur unserer Zeit (W. Weiss, R. Bauer, V. Suchy) führt. Ein neuerlicher Wandel des Begriffes *Österreich* und *österreichisch* ist aufgrund der behandelten Themen — teils Dichterporträts (R. Pichl über I. Bachmann), teils Gattungsfragen oder literarische Gruppen (Wiener Gruppe, Forum Stadtpark Graz) — hier nicht zu übersehen.

Die weiteren Teile des Heftes sollen dann das so skizzierte Bild abrunden, bzw. die Aufmerksamkeit ungarischer Interessenten und Kollegen auf Themen und Probleme lenken, deren weitere Untersuchung auch vom Standpunkt der Hungarologen oder der ungarischen Vertreter der vergleichenden Literaturwissenschaft von Bedeutung sein könnte. Dazu dienen unter anderen die kurz gefaßten Forschungsberichte über Roth, Rilke, Trakl, Kafka, Musil, Celan und Handke. Aber auch ein Überblick über die literarischen und wissenschaftlichen Zeitschriften kann anregend wirken und informiert vor allem über neue Möglichkeiten. Zahlreiche Buchbesprechungen — wenn auch diesmal noch nicht alle zugesandten Bücher rezensiert werden konnten — gehen diesbezüglich auf weitere Einzelheiten ein.

Der dokumentarische Teil bringt einen bisher unveröffentlichten Text und zwei Briefe Georg Lukács' über Robert Musil, die uns zeigen, wie der ungarische Philosoph und Ästhetiker in verschiedenen Zeiten (1933 und 1964—1965) zu Musil und zu der österreichischen Literatur Stellung nahm.

Ein Blick in die Werkstatt des Übersetzers soll anhand von Musils großem Torso auf die Schwierigkeit solchen Unterfangens hinweisen und für den in Bälde auch in ungarischer Sprache zugänglichen Roman werben. Ein Bericht über die literaturwissenschaftlichen Forschungen der Salzburger Germanisten sowie die Darstellung des Schaffens von Herbert Seidler und Robert Mühlher wollen gleichzeitig auch auf die wissenschaftliche Tätigkeit der österreichischen Germanistischen Seminare aufmerksam machen.

Das Doppelheft will die Meinung der österreichischen Fachkollegen vermitteln, will berichten darüber, was im Nachbarland in Sachen eigener Literatur geschieht, und will bei den Vertretern der ungarischen Literaturwissenschaft sowie den interessierten Lesern anregend wirken. Die einführende Studie von Antal Mádl ist bemüht, die Vielfalt des Heftes in einer größeren Einheit zu erfassen, die wichtigsten Entwicklungstendenzen aufzuzeichnen, unvermeidliche Lücken durch kurze Hinweise zu überbrücken, und zu einer ungarischen Sicht der österreichischen Literatur, ihrer Vergangenheit und Gegenwart zu verhelfen. Dieses erste Unternehmen solcher Art eröffnet auch für unsere eigene literarische Forschung weitere Möglichkeiten, richtet die Aufmerksamkeit innerhalb der vergleichenden literaturwissenschaftlichen Tätigkeit auf ein sehr dankbares und noch weitgehend unerforschtes Gebiet. Die Beschäftigung mit der Persönlichkeit Napoleons in der österreichischen und der ungarischen Literatur (D. Keresztury), ein Vergleich zwischen K. Kraus und F. Karinthy (J. Szabó), Werkanalysen österreichischer Dichter und Schriftsteller (C. Magris, Zs. Széll), Rezeptionsuntersuchungen über die Anwesenheit und Wirkung der österreichischen Literatur in der Budapester Zeitschrift „Nyugat“ (F. Szász), Einblicke in das Leben ungarischer Emigranten in Wien durch das Schaffen von Tibor Déry (B. Pomogáts) dürften auch über Ungarns Grenzen hinaus auf Interesse stoßen.

Dieses „Österreich-Heft“ will kein umfassendes Bild über die Literatur und Literaturwissenschaft im Nachbarland geben. Das war nicht die Absicht der Herausgeber und dazu hätten auch unsere Kräfte und Möglichkeiten nicht gereicht. Es möge als ein Versuch, als ein erster Schritt aufgefaßt werden, dem hoffentlich weitere folgen werden: Einzeluntersuchungen und ausführliche Monographien. Unser Ziel war: informieren, aufmerksam machen, bzw. bereits bestehende Bedürfnisse dieser Art zu befriedigen. Dank dem erfreulichen Entgegenkommen der im Heft vertretenen und anderer österreichischen Kollegen hoffen wir, daß uns dies gelingen ist.

Die Betreuung des „Österreich-Doppelheftes“ erfolgte von Ilona T. Erdélyi und Antal Mádl.

*Das Redaktionskomitee*

## ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В АВСТРИИ

Настоящий номер нашего журнала явился откликом на тот широкий интерес к австрийской литературе, который возник в последнее время среди венгерских литераторов и более образованных слоев читателей. Мы стремились дать представление о литературной жизни нашего западного соседа, а также напомнить читателям об общих традициях прошлого, показать литературу наших дней.

Развитие австрийской литературы возбуждает интерес литературоведов всего мира. Самым лучшим доказательством этого факта следует считать то, что на наш вопрос «Как рассматривают австрийские коллеги свою литературу?» — ответили не только австрийские литературоведы, но и ученые Италии, Чехословакии, ФРГ. Это привело к тому, что запланированный номер квартального журнала АН ВНР увеличился до размеров двух номеров, первоначальные замыслы также претерпели изменения. Материал номера разделен на три части. В первой речь идет о понятии, атмосфере и своеобразии австрийской литературы. Статьи Х. Зайдлера и Х. Земана набрасывают очертания проблематики, работы З. Константиновича и К. Крейчи дополняют их. Во второй части показана связь австрийской и венгерской литературы и культуры. Понятно, что здесь с полным правом выступили не только австрийские, но и венгерские исследователи. В последней части прослеживается развитие австрийской литературы с 20-х годов до наших дней. Отдельные статьи рисуют путь, пройденные австрийской литературой в годы первой республики (В. Шмидт-Денглер) и вынужденного зстоя в 1938—45 годах к новому расцвету в наши дни. (В. Вайс, Р. Бауэр, В. Сухи). При этом подчеркивается новое понимание *Австрии* и *австрийского* — в частности в портретах отдельных поэтов (Р. Пихль о творчестве И. Бахманн), а также в вопросах жанра и деятельности литературных групп (Венская группа, Грацкая группа — Форум Штадтпарк).

Остальные труды дополняют общую картину, они призваны привлечь внимание венгерских литературоведов и читателей на те темы и проблемы, исследование которых представляет интерес с точки зрения развития сравнительного литературоведения в Венгрии. С этой целью публикуются краткие обзоры творчества Рота, Рильке, Тракия, Кафки, Музиля, Селана и Хандке. Информация о литературной и научной периодике Австрии также содержит новый материал. Многочисленные рецензии — хотя нам не удалось аннотировать все присланные нам книги — вносят подробные сведения в наши представления об австрийской литературе.

В разделе документов впервые публикуются исследование и два письма Г. Лукача о творчестве Роберта Музиля, они наглядно показывают, что венгерский философ и эстет по-разному оценивал Музиля и австрийскую литературу в различные периоды: 1933 год и 1964—65 гг.

Посещение мастерской переводчика позволяет представить себе размах такого предприятия, как зарождение интереса к наследию Музиля и, в частности, к роману, который скоро станет доступен и венгерскому читателю. Сообщение о литературоведческих исследованиях зальцбургских германистов, рассказ о работе Херберта Зайдлера и Роберта Мюллера позволяют представить себе размах научной работы австрийских германистов.

Сдвоенный номер нашего журнала стремился отразить мнение австрийских коллег, показать, что происходит в литературе соседней страны, сосредоточить внимание венгерских литературоведов и читателей на новых явлениях. Вводная статья Антала Мадля как бы подводит к общему знаменателю разнообразный материал журнала, указывает на важнейшие тенденции развития австрийской литературы, пытается уменьшить имеющиеся провалы в знаниях, показывает венгерскую интерпретацию настоящего и прошлого австрийской литературы. Это первая попытка привлечь внимание в рамках сравнительного литературоведения на весьма благодарную область, пока еще мало исследованную. Образ Наполеона в австрийской и венгерской литературах (Д. Керестури), сравнение творчества К. Крауса и Ф. Каринти (Я. Сабо), анализ произведений австрийских поэтов и писателей, исследования о влиянии австрийской литературы на будапештский журнал «Ньюгат» Ф. Сас рассматривают жизнь венгерских эмигрантов в Вене через призму произведений Тибора Дери (Б. Помогач) интересуют читателей и за пределами Венгрии.

«Австрийский номер» не дает исчерпывающего представления о литературе и литературоведении соседней страны. Издатели и не стремились к этому: такая задача превысила бы наши силы и возможности. Появление номера следует рассматривать как первую ласточку, за которой последуют другие: отдельные эссе, объемистые монографии. Наша цель сводилась к тому, чтобы дать информацию, в какой-то степени удовлетворить потребности в изданиях подобного рода. Мы надеемся, что с помощью наших австрийских коллег, мы достигли поставленной цели.

Наш сдвоенный номер был подготовлен Илоной Т. Эрдейн и Анталом Мадлем.

РЕДКОЛЛЕГИЯ

## *Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában*

Ha az irodalom szerepét, az irodalmi fejlődésről kialakított szemléletet, röviden szólva az irodalmi tudatot Ausztria és Magyarország vonatkozásában összevetjük, a szomszédság, az évszázados közös múlt, az időszakonként azonos vagy hasonló történelmi, kultúrtörténeti folyamat ellenére meglepő különbségeket észlelünk. Míg nálunk az irodalomnak tudatformáló szerepe nemcsak ma, hanem történelmünk során oly gyakran igen jelentős volt, és az irodalomtörténet, vagy tágabban az irodalomtudomány számára irodalmi fejlődésünk kontinuitása, határozottan nemzeti jellege egy pillanatra sem lehetett kétséges,<sup>1</sup> addig nyugati szomszédunknál egészen a legutóbbi időkig, sőt szélesebb – nem szaktudományi – körökben napjainkig, igen ellentétes vélemények és nézetek uralkodnak saját irodalmáról, annak funkciójáról.

Mindez természetesen összefüggésben van Ausztriának azzal a történelmi múltjával, amely elvezet mai állami létéhez. A Második Köztársaság megalakulása 1945-ben, majd tíz évvel később az osztrák államszerződés megkötése és a semlegességi nyilatkozat után ma már nemcsak az állam vezetői és a mindenkori kultúrpolitikusok, hanem egyre inkább a szaktudomány képviselői is természetesnek veszik és vallják, hogy az önálló Ausztriának van saját kultúrája, művészete, irodalmi élete és adott törvényszerűségek között fejlődő kortársi irodalma. A mára és a jövőre vonatkoztatva a többi német nyelvű állammal azonos nyelvben nem látják ennek akadályát, mint ahogyan abban sem, hogy – a múlt hagyományát folytatva – az osztrák irodalom egyik-másik jelentős képviselője élete nagyobb részét esetleg nem hazájában, hanem valamelyik szomszédnál éli le, és írói hírnevét is egyenesen nyugatnémet vagy svájci kiadóknak köszönheti.

Nagyfokú bizonytalanság jelentkezik viszont, ha az osztrák irodalom történelmi kontinuitásáról esik szó, vagy amikor az önálló osztrák irodalom kezdetét kutatjuk. Úgyszintén bizonytalan területre tévedünk, ha az osztrák irodalom geográfiai határát akarnók meghúzni: Vajon csak a mai Ausztria területén keletkezett latin majd német, esetleg későbbi más nyelvű irodalmi termékeket kell-e érteni alatta, vagy a nyugati és keleti irányban egykoron nagy kiterjedésű birodalom irodalmi életét, vajon a más német nyelvterületekről ideiglenesen vagy végérvényesen Ausztriában letelepedett írók is részét képezik-e az osztrák

<sup>1</sup> Ez a magyar irodalomra jellemző sajátosság azonban semmiképpen nem általános, ami még egy Pablo Nerudának is feltűnik. Vö. a Luchterhand kiadónál 1974-ben németül megjelent visszaemlékezéseit a *Sinn und Form* (1975/1) által közölt részben az alábbiakat: „An Ungarn liebe ich das Verwobensein von Leben und Poesie, von Geschichte und Poesie, von Zeit und Dichter. ... In Ungarn ist jeder Dichter schon vor seiner Geburt verpflichtet.” (32.)

irodalomnak, vagy nem? Keleti irányban tekintve pedig az a kérdés vetődik fel, hogy a korábbi prágai és más kelet-európai kisebbségek német nyelvű írói, vagy a nem is német nyelven, de a Habsburg-birodalom eszmeáramlatának hatása alatt alkotó írók és költők milyen mértékben részesek ennek az irodalomnak. Milyen például a soknemzetiségű állam egyes szláv népeinek az irodalma, vagy akár saját irodalmunk viszonya az akkori osztrákhöz? Föllelhetők-e az egykori monarchikus államgépezet által kialakult és meghatározó erejűvé vált tényezők a mai középkelet-európai irodalmak történetében, vagy esetleg a közelmúlt és napjaink irodalmi életében is hatnak-e tradíciói?

Egy további kérdéskomplexum a némettől eltérő, sajátosan osztrák vonások köré csoportosul: feljogosítanak-e ezek egy önálló osztrák irodalmi kontinuitás feltételezésére; — hiszen a nyelv mint az irodalom eszköze és megnyilvánulási formája lényegében mindmáig azonos. A szaktudomány által bizonyított eltérő vagy hiányos filozófikus töltet az osztrák irodalomban, a különböző műfaji sajátosságok és azok váltakozó részaránya az irodalmi folyamatban, egyes irodalmi korszakok (pl. klasszika, romantika) nagymérvű hiánya, ha a némettel vetjük össze, — vajon elégséges okot és indokot adnak-e a régebbi korok önálló osztrák irodalmának a feltételezésére? Vajon a néppel és annak költészetével még máig is fennálló, a németnél szorosabb egybefonódás, a népköltészet viszonylagos közelsége az irodalmi élethez, a nyelv gazdagabb képisége az Ausztriától nyugatabbra és északabbra fekvő német területek irodalmánál, a lírában végigvonuló lágy zeneiség mennyiben osztrák talajon sarjadt jellegzetes vonásai Bécs és az Alpok vidéke irodalmi életének?

Amint az Anschluß által megszüntetett önálló állami lét a felszabadulás után ismét helyreállt Ausztriában, s az irodalmi élet és vele együtt a kritikai és irodalomtörténeti tevékenység is némi bizonytalankodás után újra beindult, ezek a kérdések fokozatosan előtérbe kerültek. Megválaszolásuk azonban nemcsak sokat váratott magára, hanem rendkívül ellentmondásos, gyakran ellentétes előjelű érzelmektől telítve jelentkezett. Egyéb okok mellett az a félelem, hogy az önálló osztrák irodalom létének elismerése beletorkollik Josef Nadlernek törzsekre és tartományokra „felépített”, faji sajátosságokban jelentkező fasiszta irodalomszemléletébe,<sup>2</sup> kortársait és részben az induló osztrák irodalomtörténészeket is hosszabb ideig visszatartotta attól, hogy szűkebb hazájuk irodalmi életével behatóan foglalkozzanak. Ugyanakkor ez a bizonytalanság nem akadályozta meg Josef Nadlert abban, hogy a törzsi szó mellőzésével ne jelentesse meg osztrák irodalomtörténetét az ötvenes évek elején,<sup>3</sup> régi szemléletének megtartásával. Az osztrák közéletben olyan méreteket öltött az elbizonytalanodás és eltévelyedés, hogy az egyik oldalon 1945 után az osztrák iskolai tanterveknél az anyanyelvi oktatás követelményei rögzítésénél még a „német” szót is mellőzték, a másikon pedig az egyetemek germanisztikáiban csak általánosan német irodalmat oktattak. Ausztria egyetemein jóval később alakultak meg, illetve szerveződtek újjá az osztrák irodalommal foglalkozó katedrák.

Miután a Monarchia bukása utáni két évtized abban az államban, „amelyet senki sem akart”, ténylegesen nem jelentett igazi kezdetet sem a gazdasági életben és még kevésbé az ideológiában, s így az irodalomszemléletben sem, csak

<sup>2</sup> JOSEF NADLER: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. Bd. 1—4. Regensburg, 1912. bzw. 1928.

<sup>3</sup> JOSEF NADLER: *Literaturgeschichte Österreichs*. Salzburg, 1951. Otto Müller Verlag.

1945 után bontakozhatott ki fokozatosan ez az irodalmi újrakezdés. Az egymásnak ellentmondó és végletektől sem mentes vélemények között akad olyan is, amely a mai osztrák nemzeti tudatban a több évszázados Habsburg-uralom kiiktatásával a XIII. században kihalt Babenberger-dinasztia idején kialakult osztrákságtudat<sup>4</sup> közvetlen folytatását véli felfedezni a Második Köztársaság és a semleges Ausztria újrakezdéseiben. Ugyanakkor Ausztriában, a tradíciók konzerválásának hazájában, az újrakezdések is bizonytalanul, felemásan és csak vonakodva jelentkeztek, s ez alól az irodalom sem vonhatta ki magát. A későbbi NSZK területén 1945 után meghirdetett „*Stunde-Null*” és a „romirodalom” helyett Ausztriában a múlt nosztalgiájával keveredett, disztanciára való törekvés sokat átmentett a múltból, a Monarchia korából éppen úgy, mint a közvetlen közeli és a náciizmustól fertőzött évekből. A nyugatnémet irodalomhoz képest csak később jelentkeztek az első új törekvések és bizonyították be fokozatosan az ötvenes évek során, hogy egy, a némettől elkülönülő sajátos osztrák irodalom követel jogot az élethez.<sup>5</sup> Az irodalomtudomány még ennél is többet késett, és csak a hatvanas évek közepén jutott el oda, hogy ne félve, bizonytalanul és gyanakvással beszéljen saját nemzeti irodalmáról. Azóta alakult ki az osztrák egyetemeken, kutatóintézetekben, folyóirati szerkesztőségekben az a szemlélet, amely ma már programszerűen foglalkozik saját nemzeti irodalmával. Az örökség, amit ehhez kapott, azonban hiányos, tudományosan kevésbé megalapozott, egyúttal pedig erősen fertőzött a még monarchikus és fajelméletet hirdető vagy az azt legalábbis megtűrő nézetekkel. Az örökséggel vitába szálló és azt elemeiben hasznosítani törekvők táborában ugyanakkor még ma is kevés a marxista, vagy a marxizmushoz közelálló szakember.

Bár az osztrák irodalomra vonatkozóan ez még közel sincs úgy kimunkálva, mint a magyar irodalom esetében, mégis könnyen bizonyítható, hogy az irodalmi élet fejlődésének jelentős korszakai nem váratlanul és a történelmi-társadalmi változásoktól függetlenül, hanem annak függvényeként bontakoztak ki. Csakhogy az egységes nemzeti állam hiányában ezek az erők nem hatottak olyan egyértelműen és nem mutattak olyan tisztán egy nép fejlődését, érdekeit vagy vélt érdekeit célzó irányba. Sőt igen korán kimutatható, hogy az irodalmi életben és azt követően az irodalomtudomány területén a határozott politikai célkitűzésekkel, a hivatalos és felülről irányított ideológia szolgálatában álló irodalmi programok mellett a Monarchia periferikus vidékeiről nemzetiségi vagy más fékező ellenerők is működtek. Csak ezen erők együttes felmérése

<sup>4</sup> „A Babenberger-kor kis Ausztriája irodalmi nagyhatalom volt” — állapítja meg a dinasztia uralomra jutása ezeréves évfordulójára 1976-ben Lilienfeldben rendezett monumentális milleneumi kiállítás katalógusa. Vö. 1000 Jahre Babenberger in Österreich. Stift Lilienfeld 15. Mai—31. Oktober 1976. Wien; 1976. — 134. — Az Österreichische Nationalbibliothek és számos osztrák kolostori könyvtár (Lilienfeld, Heiligenkreuz, Klosterneuburg, Melk, Admont, Seekau stb.) anyaga bizonyítja, hogy a mai Ausztria területén a XII. századtól gazdag egyházi és világi irodalom bontakozott ki, amelyben valamennyi korabeli műfaj képviselve volt. Kürenberger lovagtól Walter von der Vogelweiden keresztül Strickerig az akkori német nyelvű irodalom számos nagy személyisége kötődött életével és művészetével Bécshez, illetve az akkori Ausztriához, mint ahogyan a Nibelung-ének ausztriai kötődése is vitathatatlan.

<sup>5</sup> A nyugatnémet „Gruppe 47” elnevezésű haladó írói csoportosulás 1952-es közgyűlésén az osztrák Ilse Aichinger mutatkozott be, akit Günter Eich (1950) és Heinrich Böll (1951) fellépése után a legjelentősebb ígéretnek tartottak a német nyelvű polgári irodalomban. Vö. Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Ein Handbuch. Hrsg. von Reinhard Lettau. Neuwied und Berlin, 1967. Luchterhand, 72.



vezethet az osztrák irodalmi élet, illetve az irodalomtudomány objektív szemléletéhez.

Az ellenreformáció, és ami a Monarchia szempontjából ezzel időben egybeesett, a törökök elleni küzdelem ideológiája sokáig meghatározó volt – ha a középkori egyházi és világi, valamint a korai polgárság irodalmától eltekintünk –, és a mai Ausztriában éppen úgy kitermelte a maga helyi, egymástól izolált képviselőit, mint a német nyelvterület egyéb vidékein. A barokknak mint a kor művészi megfogalmazásának a hátterét a Habsburgok nézőpontjából még a Spanyolországgal megerősített birodalom adta, amelyhez ugyanakkor – legalábbis formálisan – az egész német nyelvterület hozzátartozott, de a török uralom alól fokozatosan felszabaduló délkeleti területek és Csehország révén már lényegében nemzetiségi állammá alakult át. Egyfajta elkülönülő művészeti vagy irodalmi tudat – ha ebben a korban egyáltalán beszélhetünk ilyenről – még nem jelentkezett a Habsburgok uralta szűkebb osztrák dinasztikus tartományokban.

A törökök visszaszorítása és a török veszély fokozatos megszűnése, nyugaton a spanyol Habsburgok leválása, északon pedig Poroszország révén a nagy rivális felerősödése megváltoztatja a Bécsben székelő Habsburgok helyzetét nemcsak gazdasági és katonai potenciáiban, hanem fokozatosan a tudat területén, a műveltség, a kultúra és a művészi élet vonatkozásában. Mária Terézia uralkodása idejére tehető az a korszak, amikor elsősorban Bécs, majd fokozatosan az osztrák Habsburg-tartományok és a török alól felszabadult és a Habsburgok uralma alá került kelet- és délkelet-európai népek együttes kölcsönhatása révén Európának ebben a térségében valami sajátos osztrák-habsburg felépítmény alakul ki. Ennek része az a kultúra és fokozatosan irodalom is, amelyet Bécsben művelnek, s amelyet legkésőbb a jozefinizmus kibontakozása idején már Poroszországban vagy a különböző német kisfejedelemségekben is sajátos osztrákként szemlélnék. Bécs vonzóereje, amely Leibniztől kezdve Klopstockon keresztül Lessingig a német szellemi élet egészére kisugárzott, jelzi a császárvárosnak ezt a szellemi „másságát”, és egyben azt is, hogy Poroszországhoz vagy más német fejedelemségekhez mérten akkor semmiképpen nem a provincializmus képviselte,<sup>6</sup> mint ahogyan a török alól felszabaduló népek számára sem kizárólag az elnyomatást hozta; helyesebben azzal szükségszerűen bizonyos fokú civilizatorikus felemelkedés is együtt járt. Más kérdés persze, hogy a kelet-európai népeknél az ellenérzés erős volta miatt nem feltétlenül követésre, hanem a legjobb esetben is nemzetté válásuk folyamatának megfelelően versengésre buzdított. Bécsnek ez a viszonylagosan emelkedett gazdasági és kulturális központúsága persze nem jelenti, hogy bármikor is Párizssal vagy Londenal lehetett volna összemérni.

A jozefinizmus idejére kibontakozó szellemi, műveltségi és irodalmi élet ennek az ellentmondásos helyzetnek a tükrözője. II. József centralista törekvéseinek irodalmi és szerény kezdeteket mutató irodalomtörténeti és kritikai megnyilvánulásai már rá vannak kényszerítve a Poroszországgal, sőt az egyéb német nyelvterületekkel, így pl. Szászországgal vagy Németország nyugati részével,

<sup>6</sup> Nyugat-európai utazók szerint az akkori Bécs szociális és kulturális intézményei állják az összehasonlítás próbáját. „Modern Bécs”-ről beszélnek, amely „ebben az időben a hagyomány minden hatalma ellenére haladóbb mint más fővárosok és azok országai”. — Vö. RICHARD BRINKMANN: *Nördliche Wien-Reisende im 18. Jahrhundert*. In: *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur*. Tübingen, 1975. Max Niemeyer Verlag, 223.

illetve az ezekről a területekről érkező irodalmi hatásokkal szembeni reagálásra. Egyfajta osztrák elkülönüléssel találkozunk a felépítmény területén, annak ellenére, hogy Ausztria a Német-Római Császárság formális léte folytán államhatármilag még nem különült el. Ugyanakkor jelentkeznek a keletre mutató kulturális expanzió hatásaként a kezdődő irodalomkritikai és történeti szemléletben azok a kérdésfelvetések, amelyek e területek íróit-költőit az osztrák irodalom részeseiként regisztrálják, esetenként olyankor is, amikor munkásságuk tendenciájában a legnagyobb Habsburg-ellenesség fejeződik ki.

Jelentős változásnak kell tekintenünk a II. József halálát követő másfél-két évtizedet, amely a francia forradalom, majd a napóleoni háborúk révén meghatározóvá és sorsdöntővé vált Ausztria későbbi szellemi fejlődésére. II. József reformjainak a visszavonása, az azt követő regresszív lépések a nemzetiségi államon belül, majd a Napóleonnal való szembekerülés, amely az uralkodói és népi érdekek látszólagos azonosságára épült, megalapozta az osztrák konzervatívizmus szerkezeti és ideológiai alapját, megteremtve Ausztria történelmében először a szűkebben vett Ausztria erős patrióta érzelmét és hangulatát. Államkerete 1804-től az Osztrák-Német Császárság lett, amely ettől kezdve Európa német nyelvterületeiből már csak az osztrák örökös tartományok fölött rendelkezhetett, végleg kialakította soknemzetiségi, közép-kelet-európai arculatát, és fő figyelmét a konzerválásra, a tradíciók megőrzésére fordította. Bécs, az egykori kulturális központ nemcsak földrajzilag, hanem tartalmában, jelentőségében is mindinkább Európa „peremére” szorult. A Német Államszövetségtől elkülönülő arca a lemaradást, az elmaradottságot tükrözte a többi német nyelvterülettel szemben. Ettől kezdve kultúrája, művészete és irodalma osztrák sajátosságában sem mentes a jelentős fázislemaradástól, és felépítményének alkotóelemei a jelen mellett egyre nagyobb mértékben egy konzervált, vagy konzerválódott múltat őriznek meg és hurcolnak tovább magukkal.

Irodalmi vetületben ennek tulajdonítható, ha a korai német felvilágosodás filozófiája, irodalma és esztétikája Bécsben tovább él, sőt újból felvirágozik olyan időben, amikor az egyéb német nyelvterületek irodalmi központja már Weimar lett, és uralkodó irodalmi korszakát klasszikának hívták. Töltetében a provincializmustól nem mentes osztrák hazafiságot hirdető és hatásában a Monarchia nem német népeinek tematikáját és formai elemeit is magába foglaló irodalmi élet jön létre. Az irodalomkritikai és történeti szemlélet elkülönülő osztrák volta ekkor már aligha vitatható.

Különösen a színház és a bécsi népszínmű műfaja fejlesztette ki azt a szemléletet, amely e különbséget és elkülönülést erősen érezte. Így lett a népszínmű később az a műfaj, amely a Napóleon elleni háborúk idejéből átvezetett a tévesen bidermeiernek jelölt politikai Vormärz korszakába. A napóleoni háborúk idejével szemben most elsősorban a belső feszültségek, a Metternich teremtette elnyomás elleni tiltakozás termelte ki a színház és az egész irodalmi élet oppozíciós és ezen keresztül sajátosan osztrák voltát. Korábbi korszakokkal szemben más művészeti ágak és műveltségbeli területek rovására erőteljes irodalmi élet bontakozik ki, és a Metternich-ellenességnek elsőrangú hordozójává lesz egészen az 1848-as polgári forradalomig. A barokknak és a jozefinizmusnak a konzerválása és együttes átmentése a Vormärz irodalmába ugyanakkor jellemző és fő meghatározójává válik az irodalmi életnek. A nem német nyelvterületekre való keleti irányú kisugárzás igénye a jozefinizmus centralista törekvései óta áttevődött az irodalomra is, és vitathatatlanul jelen van a Vormärz idején. [Az egyetemi szintű német nyelv- és irodalomoktatás hazánkban II. József ural-

kodása idején (1784) indul meg.] A más német nyelvterületek irányába pedig még egyszer — most utoljára — felragyog halványan annak a reménye, hogy Bécs képes lehetne a német nyelvű irodalmi élet központjává válni. Ez a remény természetesen magában hordja a maga ellentmondásosságát is. Még Franz Grillparzer, a kor legnagyobb osztrák írója is önmagát osztráknak, munkásságát osztrák irodalomnak tekintve egyben igényt formál arra, hogy mércét állítson a Goethe utáni német nyelvű irodalom számára. A polgári demokratikus egységmozgalmak, amelyek 1848-ig és a Frankfurti Parlamentig a nagynémet út lehetőségeit nem zárták ki, természetesen az irodalomban is éreztették hatását, és a fenti kettősséghez vezettek. Ugyanezt a kettősséget mutatja a kor irodalomkritikája és irodalomtörténete is, amikor a történelemben visszafelé egyre inkább azon igyekszik, hogy kimunkálja a sajátos osztrák vonulatot, előre tekintve pedig ezzel az osztrák vonulattal és Bécs központúságával szeretne meghatározó szerepet betölteni a németnyelvű irodalmon belül. Ezt az ellentmondásosságot csak fokozza, hogy az ekkor készülő irodalmi lexikonok tanúsága szerint a nem német területek irodalmi „bekebelezésére” törekedett.

A polgári forradalmat követő közel két évtized eldöntötte a német egység kérdését és Ausztriát kizárta abból; egyben létrehozta a dualista államot, amivel Ausztriának kelet-európai soknemzetiségi jellegét véglegesítette. Az irodalomban már a Vormärzben megmutatkozott, hogy a konzervált, tradícióit félve ápoló és csak kompromisszumok árán létezni és alkotni képes írókon és költőkön kívül — legpregnansabb példája Grillparzer — felsorakoztak a „peremvidék” írói és költői, akik közvetlen nemzetiségi területeken szerzett élményeikkel a Monarchia feltésénél fontosabbra tartották e népek szabadságát. Elsőnek közülük a Kárpát-medencéből jött Nikolaus Lenau, az osztrák lírának Rilke előtti legnagyobb alakja, magaslik ki. A dualista Monarchia idején ez az író-költő típus egyre jobban megerősödik számban és hangvételben egyaránt — maga mögött érezve többek között az ekkor rendkívüli módon fellendült és ugyancsak ezt a típust nem nélkülöző osztrák zsurnalisztikát — és fontos tényezővé válik nemcsak az osztrák irodalomban, hanem a közéletben is. A zsurnalisztika pedig az irodalmi kritikának nyit újabb teret, amely a maga eszközeivel hozzájárul az osztrák irodalmi tudat formálásához, és a Monarchia különböző pontjain működő jelentős sajtóorgánumok révén az egyes nyelvek fölött álló osztrák monarchikus tudat kialakításához; s fordítva kitermeli ugyancsak széles mértékben annak opposícióját is.

Az irodalmi életben a bécsi irodalmi központból és a „perifériák”-ból érkező írók találkozása, kényszerű együttthaladása, egymás fékezése, ami kölcsönösen elégikus hangvételhez, világfáradt légkörhöz vezetett, az epigonizmust és a külföld utánzását követően a századforduló tájékán jut el új irodalmi csúcsra. Ez az osztrák irodalom most már nemcsak a némettel képes versenyre kelni, hanem tényezője lesz az európai irodalomnak is. A saját bűvkörében tehetetlenül vergődő Monarchia utolsó évtizedeinek haláltusáját szólaltatja meg tulajdonképpen ez az irodalom: egy önmagát túlélő államgépezetet, két uralkodó és több elnyomott nemzettel; a feudális és kései polgári elemekből egybevegyült uralkodó osztály világvégérzését fejezi ki általános emberi érvénnyel és nagyon is kifinomult formaművészettel. Arthur Schnitzler drámáiban és novelláiban a freudizmussal mintegy konkurrálva vonultatja be a pszichológiát a költészetbe, Hugo von Hofmannsthal általános érvényűvé konzervált esztéticizmust hoz létre. Rilke verseiben a nyelv művészet csúcsait éri el, majd a huszadik századi nagy próza irodalomban világirodalmi szinten sorakozik fel; — sajátosan oszt-

rak voltát éppen ezért nehezebb érzékelni és érzékeltetnie e korszak irodalomtudományának. Egyedül annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy miért ilyen korán, más irodalmakat szinte megelőzve és miért ilyen végérvényesen a polgári világ és annak művészete válságát egyértelműen bizonyító formában jelentkezhettek Ausztriában ez a magas szintű nyelv- és formaművészet, vezet el ennek a sajátosan osztrák világnak a lényegéhez, amely gyűjtőlencseszerűen sűrítette magába — más országoknál előbb — a pusztuló kései polgári világ agóniáját. Az osztrák irodalomtudománynak nem mindig és nem meggyőzően sikerült ezt eddig bemutatnia; könnyebb volt kitérnie előle, és gyakran ezért le is mondott a sajátos osztrák vonulat tárgyalásáról. Ugyanakkor a német imperializmus korszakának irodalomtudománya, ellentétben saját régebbi gyakorlattal, amikor a bécsi „provincializmust” gyakorta mellőzte, szívesen vállalkozott a kimagasló századfordulói és huszadik századi osztrák írók „bekebelezésére”.

Az osztrák irodalomtudomány időközben igyekezett felsorakozni a német mellé, sőt esetenként azzal konkurrálni is képes volt. Különböző gyűjteményes, forrásfeltáró sorozatok már addig is napvilágot láttak, amelyek önmagukban is hivatva voltak az irodalom osztrák és monarchikus jellegét szolgálni. Már a Vormärz óta emelkedik az egyes átfogó, majd kritikai kiadások száma és színvonala. A századforduló táján Nagl és Zeidler révén pedig megindulnak a munkák az első nagy irodalomtörténeti kézikönyv elkészítéséhez. E munkálatokhoz később Eduard Castle is csatlakozik, és ő viszi el 1937-ben a befejezéshez.<sup>7</sup> Mintegy a közelgő véget érezve vállalkozik ez a négykötetes monumentális munka arra, hogy a Német-Ausztria irodalomtörténetét megalkossa, nem felejtve ki belőle a Monarchia nem német nyelvű tagországaiban fellelhető német nyelvű szigetek irodalmi termékeit sem, és utalásszerűen belefonja a Monarchia más nyelvű irodalmainak a nagyjait és irányt mutató tendenciáit. Ez a gazdag, anyagot feltáró, pozitivisták munkája mindmáig legfontosabb forrása az osztrák irodalom történetének, amit századunk hatvanas éveiben készített fénymásolásos újrakezeltetése is bizonyít. Osztrák irodalomnak minősül e kézikönyv szerint mindaz, ami a Monarchia területén, illetve annak nem német nyelvű területén német nyelven keletkezett az elmúlt közel egy évezredben.

Nagl — Zeidler — Castle és széles munkatársi gárdájának négykötetes munkája még közvetlenül az önálló Ausztria megszűnése, az Anschluß előtt elkészült, és így tulajdonképpen az osztrák irodalomtörténetírásban is egy korszak lezáródását jelentette, nevezetesen azét a monarchikus korszakét, amely Ausztriát, annak kultúráját és irodalmát is a ferencjózsefi kor attitűdjével szemlélte. Az 1918 utáni „hogyan tovább” kérdésre már nem próbált választ adni, illetve amennyiben a kérdést nyitva hagyta, az már az Anschluß árnyékában és az Első Köztársaság kilátástalansága miatt inkább egy szellemi és művészi-irodalmi Anschlußt készített elő, semhogy az önálló osztrák köztársaság irodalmi életét igyekezett volna szemügyre venni, illetve annak útját egyengetni.

Szinte törvényszerűen szorította ki e kézikönyvet legalábbis ideiglenesen az osztrák származású Josef Nadler monumentális *Német irodalomtörténete*,<sup>8</sup> amely törzsek és tájak szerint sorol be és mond ítéletet a náciizmus ideológiájá-

<sup>7</sup> JOHANN WILIBALD NAGL—JAKOB ZEIDLER—EDUARD CASTLE: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich—Ungarn. Bd. I—IV. Wien, Otto Fromme Verlag, 1899-1937.

<sup>8</sup> Vö. a 2. sz. jegyzettel!

nak mércéje alapján az irodalomról. Műve nem kis jelentőségre tett szert a fasiszta ideológia terjesztésében, amint erről még Thomas Mann *Doktor Faustus*-ában is megemlékezik.<sup>9</sup> Az osztrák irodalomra több okból is különösen nagy hatást fejtett ki Josef Nadler. Maga is osztrák volt, és a polgári irodalomtudománynak német nyelvterületen jelentkező általános válsága idején Ausztriában csakúgy, mint Németországban hatásosan tudott fellépni monumentális anyagmennyiségének új rendszerezési elvével, újszerű értékmérésével. Hatása – ellentétben az egyéb német nyelvterületekkel – Ausztriában 1945 után sem szűnt meg; az 1948-ban Salzburgban megkísérelt, majd a tiltakozás miatt leállított, de néhány évvel később mégis megjelentetett *Osztrák irodalomtörténete* némi tompításban a régi értékítélet fenntartásával terjesztette tovább a fasiszta irodalomszemléletet.<sup>10</sup> Annak ellenére, hogy a könyv szerkezete, az egyes írók és költők besorolása és a táji, tartományi keret fenntartása teljesen tudománytalanlanná teszi, Nadler hatása Ausztriában még ma is meglepően nagy. Ez nem kis részben annak az ellentmondásnak tulajdonítható, amely a náci ideológiát sugárzó könyv és az egyetemi oktatási tevékenységében teljesen más maxinák szerint élő tudós között fennállott, és még a ma is tevékenykedő osztrák germanisták idősebb generációját sem hagyta benyomások nélkül.

*Osztrák irodalomtörténete*, amelyet ő maga nyilván szűkebb hazájával szembeni jóvátételnek fogott fel – hiszen ellentétben a korábbi monumentális munkájával, éppen az önálló osztrák irodalom létét bizonyította –, éppen ezért ennek a furcsa ellentmondásnak is a szülöttje. Kiutat azonban nem jelenthetett Nadler számára; irodalomszemlélete oly mélyen át volt itatva a náciizmus ideológiájával, hogy nem tudott többé szabadulni tőle. Az osztrák irodalomtörténet számára sem jelenthetett ez a könyv sem megjelenésekor, sem ma kiinduló alapot. Hiszen éppen a faji, törzsi, vérségi elkülönülés, a népek egymás fölé- és alárendelése, az irodalmi művek és írói nagyságok létrejöttének vérségi és faji indoklása és elemzése nem lehetett az az út, amelyen az osztrák irodalomtörténet 1945 után elindulhatott volna. Ellenkezőleg, Nadler munkássága és tevékenységének ez a kései terméke nagyfokú elbizonytalanodást váltott ki Ausztria irodalomtörténészei körében. A tényleges kibontakozás tulajdonképpen jó ideig váratott magára, és a jelentős mértékben elszigetelt és egymástól kissé tartózkodó osztrák irodalomtörténészek bátoratlan tevékenysége mellett külső ösztönzésre indult meg. Csak miután a kortársi irodalom, követve az életet, már sorozatosan bizonyította önálló, a némettől különálló létét, talált önmagára az osztrák irodalomtudomány és mérte fel fokozatosan a terepet, vállalva azt, hogy az osztrák irodalomnak képviselője legyen a nagyobb nyugati szomszédal szemben.

1945 után Ausztriában – még a régi tradíciókon – pozitivista hagyományokon és esetenkénti szellemtörténeti beütésekkel (de Nadlertől sem minden esetben teljesen mentesen) talált folytatásra az irodalomtörténetírás. Különösen Adalbert Schmidtnek 1964-ben megjelent kétkötetes osztrák irodalomtörténete érdemel említést.<sup>11</sup> Az egyéb ez idő tájt megjelent munkákat inkább a szűk

<sup>9</sup> Thomas Mann a német fasiszta ideológia fertőző hatását bemutató fejezetben egy Vogler nevű irodalomtörténészt léptet fel, aki törzsek és fajok szerint osztja be a német irodalmat.

<sup>10</sup> Vö. a 3. sz. jegyzettel!

<sup>11</sup> ADALBERT SCHMIDT: Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. I–II. Salzburg–Stuttgart, 1964. Verlag Das Bergland-Buch.

iskolai szükséglet hívta életre, semmint a tudományos kutatás, így ezek mondanivalójukban nem is hoznak újat; hagyományos módon kompilált kézikönyvek.

Ugyanebben az időben fokozatosan megindult Ausztria szomszédainál, így az ún. utódállamoknál is, az osztrák irodalom kutatása. Jellemző erre, hogy míg magában Ausztriában csak félve és bizonytalanzkodva alakult ki az önálló osztrák irodalmi fejlődés vonulatának szemlélete, addig a környező államok ilyen irányú kutatása egyértelműen az önálló és a némettől elkülönülő osztrák irodalmi fejlődést vagy annak részkérdéseit vizsgálta. Ide sorolható Paul Reimann munkája,<sup>12</sup> amely a XIX. századi osztrák írókkal foglalkozik behatóan, továbbá Turóczi-Trostler József Lenau-monográfiája,<sup>13</sup> e tanulmány szerzőjének az osztrák Vormärz politikai költészetéről írt monográfiája,<sup>14</sup> és mindenekelőtt az olasz Claudio Magrisnak a Habsburg-mítosszal foglalkozó, szokatlanul merész állításokat sem nélkülöző osztrák irodalomtörténeti munkája.<sup>15</sup>

Ezekkel rokon szemlélet és velük hasonló törekvések mutatkoztak meg már a Második Köztársaság kezdete óta az Osztrák Kommunista Párt vezető humán értelmiségeinek körében. Az 1946-ban elhunyt Albert Fuchsnak *Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918* című ígéretes torzója (megj. 1949-ben) a Monarchia utolsó öt évtizedének szellemi arculatát rajzolja meg, és vált nemcsak pártján belül, hanem az önálló osztrák irodalomszemlélet egésze számára is ösztönzővé. Könyve a hitleri megszállást követően a halálba menekült másik nagy osztrák kultúrtörténész, Egon Friedell (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, új-megj. 1969-ben) által ápoltt műfajt folytatja, konkretizálva a Monarchia kereteire. A kommunista Eva Priester, Bruno Frei, Fritz Glaubauf, a Majakovszkij-fordító Hugo Huppert, Ernst Fischer és mások szépírói eszközökkel, az esszé-írás, a zsurnalisztika és a tanulmány műfaja közötti széles skálán kutatták-keresték az osztrák irodalom marxista szemléletű megközelítését. Az Ernst Fischer által alapított és hosszú ideig szerkesztett *Tagebuch* c. orgánus – ahogyan mindmáig a *Weg und Ziel*, az Osztrák Kommunista Párt elméleti folyóirata is teszi – hosszú időn keresztül rendszeresen biztosított fórumot a második világháború után kibontakozó osztrák nemzeti tudatnak, és kereste annak kulturális, művészeti és mindenekelőtt irodalmi megnyilvánulási formáit. Fischer, aki a háború alatt a Szovjetunióban az osztrák emigráció egyik vezető alakja volt, és különösen a háború utolsó éveiben az emigránsok és az osztrák hadifoglyok körében jelentős munkát végzett egy önálló ausztriai nemzeti tudat kiművelése érdekében, hazatérése után politikai tevékenysége mellett már 1945-től kezdve mint esszéista, kritikus és irodalmár is jelentőset alkotott. (Későbbi, főleg 1968 utáni eltávolodása a Párttól nem kisebbíti az emigrációban és a Második Köztársaság első évtizedében szerzett érdemeit.)

Már 1945-ben közreadott munkája (*Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters*) a németiségtől elkülönülő, önálló osztrák út belső meghatározóit, lelki motívumait keresi. Ezt a tendenciát látszik folytatni a *Dichtung und Deutung* (1953) című kötete, részben ugyancsak az osztrák irodalomból vett konkrét példaanyag alapján. A *Von der Notwendigkeit der Kunst* (1959) és A ro-

<sup>12</sup> PAUL REIMANN: Über realistische Kunstauffassung. Berlin, Dietz-Verlag, 1949.

<sup>13</sup> Magyar nyelven 1955-ben jelent meg az Akadémiai Kiadónál, németül bővített és átdolgozott változatban a berlini Rütten und Loening kiadónál 1961-ben.

<sup>14</sup> ANTAL MÁDL: Politische Dichtung in Österreich 1830–1848. — Budapest, 1969. Akadémiai Kiadó, 358.

<sup>15</sup> CLAUDIO MAGRIS: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1966. Otto Müller Verlag, 355.

*mantika lényege* (1964), amely a német kiadást megelőzve magyar nyelven jelent meg először, az általános irodalomtudomány lényeges elvi kérdéseire irányítja a figyelmet, hogy az ötvenes évek merev, dogmatikus irodalomszemléletét segítse áttörni. Ez a törekvése valamelyest később a Garaudy-féle „parttalan realizmus”-hoz (s Fischernél egyben a „parttalan romantikához”) vezetett, amely az 1968-as cseh eseményeket követő — ismert — politikai állásfoglalásához nyitott utat.

Az osztrák irodalom önálló vonulatának vizsgálatát a *Von Grillparzer zu Kafka* című esszégyűjteménye tartalmazza. Ezek a különböző időkben megjelent marxista szellemben fogant tanulmányok félreérthetetlenül bizonyítják a XIX. és XX. századi kiemelkedő osztrák írók életpályájának bemutatásával az önálló osztrák irodalmi folyamatot, és a fentebb említett, Ausztrián kívül megjelent irodalomtudományi munkákkal együtt jelentős vitákat váltottak ki. Igen nagy részben e viták során bontakozott ki a háború utáni osztrák irodalomkritikai élet és annak mai szemlélete.

Míg kezdetben a külföldiekkel elsődlegesen a nem hivatásos irodalomtörténészek vitatkoztak osztrák részről — főleg kritikusok, újságírók és esszéisták —, addig ma már egyre inkább az egyes osztrák egyetemek irodalomtudományi tanszékei váltak a kutatás műhelyeivé. Mellettük az újabb osztrák irodalom dokumentációs központja, számos írói társaság, több jelentős modern író hagyatékából alakult archívum és irodalmi folyóiratok kapcsolódtak be ebbe a tevékenységbe. Az idősebb kutatók (Herbert Šeidler, Robert Mühlher) mellett felsorakozott egy némi külföldi (nyugati) tapasztalatot és sok csalódást szerzett középkorú réteg és egy meglehetősen széles — osztrák viszonyokra eddig nem jellemző — fiatal irodalomtörténész generáció, amelynek tagjai esetenként az úttörők és újrafelfedezők naiv örömeivel vetik magukat a munkába, és bizonyítják azt — gyakran tudományos megalapozottsággal meggyőzően, máskor szubjektív elfogultsággal —, amit az osztrák irodalomtudomány néhány évtizeddel ezelőtt még nem mert magáénak vallani; nevezetesen azt, hogy a semleges Ausztriának van saját irodalmi kontinuitása, irodalmi élete, önálló nemzeti irodalma.

A legjelentősebb előrehaladást eddig a XIX. századi osztrák irodalom kutatásában érték el. Ez következik abból, hogy a pozitivisták korszakában a legtöbb XIX. századi osztrák íróról-költőről készült olyan (általában kritikai) kiadás, olyan dokumentáris feltárás, amely megkönnyítette ezt a munkát. Így a Grillparzer-kutatás — az író középponti jelentőségén túl — nagy fellendülése a negyvenkötetes kritikai kiadásának köszönhető. A közvetlen kutatókon kívül az író nevével fémjelzett társaság<sup>16</sup> és a modern osztrák színháztudomány megalapítójának, Heinz Kindermann-nak a kezdeményezésére létrejött Grillparzer-Forum,<sup>17</sup> amely irodalmárokat, színháztudományi és színházgyakorlati

<sup>16</sup> A Grillparzer-Gesellschaft 1890-ben alakult, a számos osztrák irodalmi társaság között az egyik legjelentősebb, amely a névadó életművének népszerűsítésén túl az önálló osztrák irodalmi tudat ápolásának szimbólumává is lett. 1909-től a társaság szorgalmazására indult meg Grillparzer műveinek kritikai kiadása. Évkönyve hosszú időn keresztül felölelte a legfontosabb Grillparzerre vonatkozó és általánosan XIX. századi osztrák irodalomtudományi kutatásokat.

<sup>17</sup> Az 1962-ben létrehozott Grillparzer-Forum a Grillparzer-társaság feladatkörét meghaladóan vált a nagy drámaíró nevéhez kötődve az osztrák irodalmi és kultúrtudat fontos terjesztőjévé. Tevékenysége nyomán ma Grillparzerrel az USA-tól Japánig számos államban foglalkoznak igen behatóan. Évi színházbemutatói a burgenlandi Forchtenstein (Fraknó) várában és a hozzá kapcsolódó irodalmi-színházi viták jelentős tudományos fórumot képeznek.



szakembereket fog össze, ugyancsak nagyban hozzájárult az elmúlt két évtizedben Franz Grillparzer életművének beható elemzéséhez és rajta keresztül az osztrák dráma- és színháztudomány kibontakoztatásához. Rajta kívül a bécsi népszínmű két másik kiemelkedő alakjának, Ferdinand Raimundnak és Johann Nestroynek színházi és irodalomtudományi szempontból egyaránt fontos tudományos feldolgozása, illetve bizonyos részben még az anyagfeltárása is megindult. Míg Grillparzer alakja elsődlegesen az önálló és sajátosan osztrák, a német klasszikától és romantikától egyaránt elkülönülő drámaírói tevékenysége révén bizonyult jó lehetőségnek a német és osztrák irodalom XIX. századi korszakában a különbségek és eltérő vonások érzékeltetésére, addig Raimund és Nestroy színészi, színházigazgatói és drámaírói munkássága a német nyelvű irodalmon belül a jellegzetes bécsi termékeket vonultatja fel, ami egyaránt kiaknázható a színház- és irodalomtudomány számára, de alkalmas beható szociológiai, drámatörténeti, lélektani tanulmányok folytatására is.

A prózában különösen Adalbert Stifter munkássága körül bontakozott ki elmélyült kutatómunka a Linzben létrehozott tartományi kutatóintézetben, amely a kritikai kiadás készítésével együtt végez feltáró, bibliográfiai gyűjtő és irodalmi elemző munkákat. Ez a nyelvében Goethe klasszikáját követő, mondánivalójában a visszafojtott szenvedélyek és veszélyt érző és jósló, főleg a kisprózát kedvelő halk szavú író, akinél a részletek realizmusa mögött állandóan átsejlik a költői szubjektum remegése, száz év távlatából újból hat az irodalomra. Korunk nyugat-európai prózaírodalma útkeresése során a külsődlegességekben történő realista ábrázolás mögött szerényen meghúzódó írói elkötelezettség egyik korai példaképére vél találni Stifterben. Fokozódó népszerűsége hazájában és más német nyelvterületeken is bizonyára ezzel magyarázható; — továbbá azzal az igénnyel, amely napjainkban — ugyancsak a nyugati irodalmakban — az üres esztétizálásba kissé belefáradva egyfajta morális tartást vár az írótól. Eduard Castle feltáró munkájának köszönhető, hogy a kor másik osztrák prózaírója, a kalandos életű Karl Postl (Charles Sealsfield), aki amerikai élményeire támaszkodva írt könyvei alapján Karl May és James Fenimore Cooper közé helyezhető, ugyancsak kezd bevonulni az irodalmi tudatba.<sup>18</sup> Kalandos regényeivel együtt Metternich rendszerét ostorozó pamfletjei is egyre ismertebbekké lesznek.

A lírában a patrióta költészet, a vormärzi líra feltárása után főleg az addig nagyon mellőzött és félremagyarázott Nikolaus Lenau körüli kutatás mélyült el az elmúlt évtized során; — különösen a róla elnevezett nemzetközi társaság tagjainak kutató munkája alapján. Turóczi-Trostler József Lenau-monográfiája indította el azt a folyamatot, amelynek során a melankolikusnak és kisszerű tájkköltőnek tartott Lenauban a Rilke előtti legnagyobb osztrák lírikust fedezték fel. A munkássága körül folytatott évtizedes vita fokozatosan meggyőzi magukat az eleinte tartózkodó osztrák szakembereket is Lenau költői nagyságáról, és az osztrák irodalomnak a komparatisztikai kutatás számára az „utód-államok” szakembereinek körében kínálkozó jó lehetőségeit bizonyítja.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> EDUARD CASTLE: Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield. 1952.

<sup>19</sup> Az 1964-ben alapított Nemzetközi Lenau-társaság évi közgyűlései és publikációs lehetőségei révén a költőn és a XIX. századi irodalmon is túllépve középkelet-európai vonatkozásban jelentős komparatisztikai kutatási tevékenységnek biztosított keretet és nyilvánosságot. Lenau osztrák voltának tudatosításában nem utolsó sorban magyar szakemberek közreműködésével jelentős érdemeket szerzett.

Ez az intenzív Vormärz-kutatás eredményessége mellett azonban egyben a zsákutca veszélyével is fenyegetett. Mivel könnyűnek és ígéretesnek bizonyult, és jobbra feltárt anyagokra támaszkodhatott, gyorsan haladt előre és maga köré tömörítette a kutatókat. Minthogy viszonylag rövid korszakra korlátozódott, a leszűrhető eredmények is egyértelműeknek, eredményeseknek bizonyultak, és kialakítottak bizonyos sajátosságos alaptulajdonságokat, amelyeket a kutatók könnyűszerrel igyekeztek átvinni más kutatandó területekre. Így létrejöttek olyan klisék, amelyek az osztrák irodalmat nem fejlődésében, hanem statikus állandóságban szemléltetik, és az egyébként is jellegzetesen konzervatív, hagyományörző és tradíciókra állandóan visszatérő irodalomról egy teljesen merev, mozdulatlan képet alkottak. A Grillparzernél kimutatott és ténylegesen föllelhető barokk sajátosságok így előre és vissza kiterjesztve, állandó osztrák irodalmi sajátosság rangjára emelkedtek; — a bécsi népszínmű biedermeieri melankóliája Raimundnál és Nestroy szatirikus fenegyerekeskedése mint jellemző vonás áttevődött a XX. századi drámára. Lenau költeményeinek zeneiségét, Stifter állóképszerű természetleírásait ugyancsak az osztrák irodalom egész folyamatára igyekeztek állandósítani.<sup>20</sup>

Ezzel a veszéllyel helyezkedett szembe elsőnek a salzburgi Walter Weiss, aki a korszak szerinti és azon belül költői életpályák egyedi vizsgálatát sürgette.<sup>21</sup> Követelményének valóra váltásával, amelyhez fokozatosan a modern osztrák irodalommal foglalkozó, és nem feltétlenül filológusok, részben az amerikai emigrációból vissza nem tért írók, esszéírók is csatlakoztak, az utóbbi években sokszínűbb lett az osztrák irodalom kutatása. Egyelőre még a múlt század második felének némi mellőzésével a figyelem egyre inkább a XX. századra koncentrálódik, de fokozatosan visszafelé a XVIII. századra is kiterjed. Míg a XIX. század első fele kutatásának erőteljesebbé válása idején a tulajdonképpen önálló osztrák irodalmi kontinuitás kezdetét is igen gyakran a Vormärz éveire helyezték, addig újabban erőteljes törekvés tapasztalható annak érdekében, hogy ezeket az egyértelműen érzékelhető kezdeteket Mára Terézia és II. József századára vetítsék vissza. A bécsi germanisztikában Herbert Seidler köréből kikerült fiatal kutatók ilyen irányú törekvése több tanulmányban és önálló munkában már nyomon követhető.<sup>22</sup> Jellemző sajátosságuk e kutatásoknak — ami az anyag természetéből is következik —, hogy részben még korábbi előfutárok meglétét vetik fel; pl. a barokk irodalmat, a népköltészet hagyományait stb., részben pedig a szűkebb irodalmi-esztétikai területről kényszerszerűen egyfajta művelődéstörténeti, gyakran szociológiai, esetenként művelődéspolitikai területre nyitnak kitekintést, illetve kutatásaik ilyen irányokba csábítanak.

<sup>20</sup> Egyik jellemző példája ennek a gráci „Stiasny-Bücherei” sorozat századik füzeté, amely „Das große Erbe.” Aufsätze zur österreichischen Literatur von OTTO BASIL, HERBERT EISENREICH, IVAR IVASK (Graz und Wien, Stiasny-Verlag, 1962.) címen összegezi a kialakított állókép tulajdonságait, s egyben érzékeli és érzékelteti is e kép valótlan és ezért tarthatatlan voltát.

<sup>21</sup> Ebben a vonatkozásban a fentebb említett Claudio Magris könyvére írt kritikája (Österreichische Literatur — eine Gefangene des habsburgischen Mythos? In: Deutsche Vierteljahresschrift, Jg. 43/2. [1969] 2. 333—345.) érdemel különös figyelmet, amely egy új osztrák irodalomszemlélet első megnyilatkozása volt. Munkatársaival közösen megjelentetett egyik legújabb munkája (Gegenwartsliteratur, Zugänge zu ihrem Verständnis. — Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1973.) korábban rögzített alapelvei szerint igyekszik utat keresni a jelenkori osztrák irodalomhoz.

<sup>22</sup> Mindenekelőtt a HERBERT SEIDLER által szerkesztett és az Osztrák Tudományos Akadémia gondozásában 1970 óta megjelenő Sprachkunst c. folyóirat számos tanulmánya tartozik ebbe a körbe.

Némely esetben, ahol felszínesen csak irodalmi műfajok és formák nyomon követése folyik, csakhamar zsákutcákba torkollik és öncélúvá válik az effajta törekvés.

A legkiterjedtebb és a legváltozatosabb képet a XX. századi osztrák irodalom tanulmányozása mutatja. A kortársi kritika itt számos helyen átnőtt a szakmabeli irodalomtörténetbe, és ugyanakkor a szélesebb körök érdeklődését is megtartotta. Jelentős szerepe van ebben a nagyszámú osztrák irodalmi társaságnak, amelyek egy-egy alkotó életművének ápolását, népszerűsítését tűzték ki feladatul.<sup>23</sup> Ezen a területen tapasztalható a Második Köztársaság – gyakran az egyes polgári pártok felett álló – kultúr- és irodalompolitikájának a termékeny hatása, amely némi késéssel felismerte, hogy a jelentős irodalmi hagyatékokat nem szükséges feltétlenül átengedni külföldi országoknak, ahogyan ez korábban megtörtént, és azt is, hogy a kortársi osztrák írók számban és színvonalban is jelentékeny hányadát képezik a német nyelvű kortársi irodalomnak.

A XX. század osztrák irodalmának egyik sajátos vonása – amit esetenként talán megint csak kissé túl általánosítva a maira is kötelező érvénnyel terjesztenek ki – a freudizmus meghatározó szerepének kimunkálása. Arthur Schnitzler, sőt bizonyos fokig Robert Musil esetében nem is feltétlenül freudi hatásról lehet azonban szó, hanem a lélekelemzés, illetve annak ábrázolásának olyan kezdeteiről, amikor az írók a pszichoanalízisre emlékeztető módszerekkel közelítenek könyveik hőseihez. Egyes kutatók tulajdonképpen már Grillparzer, Raimund, majd egyértelműen Sacher-Masoch munkáiban vélnek ilyen előjeleket felfedezni; – tehát mindenképpen Sigmund Freud fellépése előtt. Schnitzler korai elbeszéléseiben és darabjaiban is feltétlenül a Freudtól független vonulat kimutatása tűnik egyértelműen meggyőzőnek. Mindez formai gazdagodáshoz, változatossághoz vezetett az irodalomban.

A korabeli viszonyokkal szemben lázadó, s mert ez céltalannak tűnik, önmagát hamar a rezignáltságnak megadó osztrák irodalmi hősök típusa egyre általánosabbá lett a századforduló óta. Ennek kimutatása egy schnitzleri, hofmannstali, rilkei, musili és más műben, és az okok visszavezetése nem egyszerűen a bécsi kedélyhangulatra, amely eredeti gyökerét tulajdonképpen a kispolgári vagy polgári közömbösségben leli, hanem az adott társadalmi viszonyokra, már fontos lépést jelentene e korszak osztrák irodalma lényegének a felismerésében. Erre azonban ma még csak elvétve és kissé bátoratlanul kerül sor.

A lélekábrázolásnak ez a századforduló tájékán kialakult módszere, esetenkénti divatja, természetszerűleg hatással volt a megjelenített típusokra (a dandy,<sup>24</sup> az édeskés bécsi lányka, a gazdagságában és a sok pénzével együtt is rezignált és fáradt polgár stb.) meghatározta azok mozgásformáit, tetteit és minthogy lényegük az önelemző befelé fordulás volt, lelki világuk viszonylagos gazdagságát, szegényes tettek vagy éppen tétlen töprengések kísérték. Nem véletlen, hogy Schnitzler óta az osztrák irodalomban egyre terjed a belső monológok szerepe, amely számos műelemzés tárgya az induló XX. századi osztrák irodalomban. Ugyanakkor – és erre Robert Mühlher elemzései is felhívják a figyelmet – a belső monológ, önálló műfaji kategóriának tekintve lényegében

<sup>23</sup> A Kürschners Deutscher Literatur-Kalender legutóbbi kötete (1973) erősen szelektálva is mintegy ötven osztrák irodalmi társaságot tart nyilván. A valóságban ennél sokkal több létezik.

<sup>24</sup> Jellegzetes típusként visszatérő figura az osztrák irodalomban a századforduló óta. Vö. SEBASTIAN NEUMEISTER: Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernhard. – München, 1973. Wilhelm Fink Verlag, 134.

esszének minősült, amely általánosan szemlélve beleilleszkedik – erre regényelemzések utalnak – a hagyományos regényforma fokozatos felbomlásába, az esszé rohamos terjedésébe;<sup>25</sup> – sőt Musilnál, de különösen Karl Kraus esetében az aforizma széles körű alkalmazásába. A Monarchia utolsó éveinek perspektívatlansága, az epikai totalitás ábrázolásának a lehetetlensége elvezet – amint ez az induló XX. század számos művének elemzése alapján bizonyítható – a töredékben maradt regényekhez, az esszébe hajló novellákhoz és regényekhez, és az összefüggéstelen, egészét soha nem alkotó, nagyszámú aforizma megszületéséhez (Kraus, Altenberg).

Innen már csak egy lépés választ el a nyelv problémájától: Szinte alig akadt osztrák irodalomtörténeti munka, amely az osztrák XX. századi irodalommal foglalkozva, ne szólna külön a nyelvről – mint az illető művel kapcsolatban leglényegesebb alkotó elemről –, és pedig a nyelv válságáról; ami természetesen saját szóhasználatunkba áttéve az illető műfajnak, illetve annak szerzőjének válságba jutását jelenti. Külön vizsgálat tárgyát képezhetné, vajon az osztrák irodalom maga ennyire nyelvközpontú-e, eltérően a más német nyelvterületek irodalmától, s ezért kerül állandóan oly erőteljes hangsúlyozásra a nyelv, annak válsága, kimerített volta, illetve más alkalommal éppen hanyag eleganciája, amely minden elmondandóra képessé teszi és mindent meghatároz, vagy pedig az osztrák irodalomtudománynál ilyen nyelvközpontú szemlélet jelenti korunkban a meghatározó és általános érvényű kutatási irányt. Lehetséges-e mindkettő fennállása; avagy századunk osztrák irodalmának erősen nyelvi irányultsága mint új jelenség váltotta-e ki a múlt században induló nyelvi-filozófiai osztrák irányzatokkal együtt az osztrák irodalomtudománynak ezt a sajátos nyelvfilozófiai szemléletét?

Wittgenstein és filozófiai iskolájának nyomai végig követhetők az újabb osztrák irodalmon és némi fáziseltolódással az irodalomtudomány szemléletében is. De minden bizonnyal adva van még egy ennél is közvetlenebb és régibb keletű ok – amire csak elvétve találunk osztrák irodalomtörténeti utalást, pedig Rilke önmaga alkotó tevékenységével kapcsolatban is megfogalmazta –, hogy tudniillik az idegen környezet állandóan arra készteti, hogy gondosabban, fegyelmezettebben, nagyobb energiabevetéssel és mindezek eredményeképpen művészibb fokon használja német anyanyelvét.<sup>26</sup> Az egyéb német nyelvterüle-

<sup>25</sup> Robert Mühler az osztrák Jugendstil kiteljesedését az esszében véli felfedezni, amelynek széles körű elterjedését igyekszik bizonyítani, kezdve a „bécsi és budapesti újságírói csevegőktől” (379.) és befejezve a parnasszisták stilizált és képzőművészeti díszítőelemként használt nyelvi ornamentikáin (385.), ahonnan expresszív erővel az aforizmába mint újabb megnyilvánulási formába csap át teljesen ellenkező előjellel (Vö. ROBERT MÜHLER: Zwischen Jugendstil und „Neuem Pathos”. – In: R. M.: Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze. – Wien–Stuttgart 1973. Wilhelm Braumüller, 375–388.). – Ld. ugyanezt a problémát Rolf Schneider NDK-beli írónál és esszéistánál (ROLF SCHNEIDER: Die problematisierte Wirklichkeit. Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation. – Berlin, Verlag Volk und Welt, – 7–10.)

<sup>26</sup> Rilke több alkalommal is megnyilatkozik a nyelvről. A germanista August Sauerhez írt levelében (1914. jan. 11.) Stifter nyelvét fölébe helyezi a prágai németnek, Margot Sizzo grófnőnek (1922. március 17.) pedig arról számol be, hogy saját nyelve „eltávolodva a köznapi használatától” „sajátságos koncentrációt és tisztaságot” nyert. – Vö. ehhez HERBERT PENZL: Semantische Struktur in Rilkes „Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens”. – In: Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. – Tübingen, 1975. Max Niemeyer Verlag, 329–338.

tektől eltérően a közvetlen és állandó érintkezés más nyelvekkel, ami nemcsak a határmenti, vagy szláv és magyar területekre vonatkozott, hanem hosszú ideig és állandó jelleggel magára Bécsre is, az ismert „átjáróházra” és a népek olvasztó „tégelyére”,<sup>27</sup> biztosított Rilke számára nagyobb hajlékonyságot. Ugyanez a helyzet annak a társadalmi-politikai síkon jelentkező egyre szoruló huroknak a erősödését is eredményezte, amelyben az osztrák kisebbség élt a másnyelvű többséggel szemben. A gazdagodás mellett állandó küzdelmet is jelentett a német nyelv tisztaságának megóvása érdekében, hogy annak versenyképességét biztosítsa. Karl Kraus évtizedes harca a nyelvért, annak megrontóival szemben,<sup>28</sup> mások kínos vergődése a válságba jutott nyelvvel és a nyelv miatt, mind-mind részét képezik ennek a problémakörnek, és egyéni alkat, vagy társadalmi, illetve koronként változó indíttatás lehetett a meghatározója annak, hogy valaki válságot, vagy felszólítva a versenyre éppenséggel újabb lehetőségeket fedezzen fel a nyelv birodalmában. Heimito von Doderer számára a nyelv egyetlen és kizárólagos katalizátorként, mint az alkotás szent mércéjének fetisizálása jelenik meg; s ez a szemlélet a meghatározó a francia impresszionizmus és az északi német nyelvterület kemény ropogó expresszionizmusa között nehezen definiálható „lágý” osztrák expresszionizmus, vagy a nép nyelvével, a nyelvjárással vegyített osztrák impresszionizmus számára is. A második világháború után egy időre felelevenedett a szürrealizmus másodvirágzásának jelölt irányzat, amely az úgynevezett „bécsi csoport” költőtagjainál, H. C. Artmannnál és másoknál az osztrák-bajor nyelvjárással lépett frigyre, s ugyanezt a virtuózan kezelhető nyelvet demonstrálja. S ez az út elvezet egészen napjaink osztrák irodalmához<sup>29</sup> és az irodalmon túl a zenéhez is, amikor a mai osztrák pop-zenében és a pol-beatben, annak az osztrák-bajorra színezett és ezáltal variálhatóbbá, sokszínűbbé tett nyelvében fedezik fel ezt a képességet, amelyre Ausztrián kívül egyedül a Hamburg környéki népi nyelv, de semmi esetre nem a német irodalmi nyelv vállalkozhat.

Napjaink osztrák irodalomtudománya mindezt regisztrálva, érthető módon, szorosabb egységet von irodalmi művek elemzése és nyelvi, nyelvművészi bravúrok megfigyelése közé, mint más német nyelvterületek szakemberei. Nem véletlen a főleg Salzbουργra jellemző erősen szemantológiai irodalomtörténeti elemző munkák nagy száma, mint ahogyan az sem, hogy az Osztrák Tudományos Akadémia egyetlen irodalomtudományi folyóirata a *Sprachkunst* (Nyelvművészet) címet viseli.

<sup>27</sup> Friedrich Nicolai már a XVIII. században sok nemzet képviselőinek színes kavargásában látja Bécs legfőbb jellemvonását, észak- és nyugat-európaiakon kívül a következőket sorolja fel: „Italiäner, Schweizer, Elsasser, Böhmen, Mähren, Polen, Russen, Ungarn, Illyrier, Raizen, Wallachen, Bulgaren, Griechen, Türken, Armenier, Niederländer, Juden.” — Vö. FRIEDRICH NICOLAI: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten. Berlin und Stettin, 1784. — III. 171.

<sup>28</sup> Nyelvetikájának lényeges része az a felfogás, mely szerint a nyelv minden beszéd, költészet és gondolkodás megőrzője, s ezért értékes kincsnek tisztán át kell menteni az utókor számára. Etika és esztétika — akárcsak Wittgensteinnél — már Krausnál is azonosul, s így a „nyelvművészet” (*Sprachkunst*) elleni vétség egyben súlyos etikai vétség is. — Vö. ERICH HELLER: Karl Kraus und die Ethik der Sprache. — In: *Austriaca* ... 298—314.

<sup>29</sup> ILSE AICHINGER legutóbbi prózai írásainak válogatását „Schlechte Wörter” (Frankfurt, S. Fischer 1976.) címen jelentette meg, és „rossz szavakból” készült gyakorló szövegeknek nevezi, amelyekben a szavakat tisztára kívánja mosni (Vö. *Zeit*, 1976. júl. 30.).

A két világháború közötti osztrák irodalom kutatásában a dolog természeténél fogva a letűnt dualista Monarchiához való viszony áll első helyen. Főleg a regényirodalom ad erre lehetőséget, felvetve állandóan azt a kérdést, vajon a szétesett államszerkezet bírálata vagy az iránta megnyilvánuló nosztalgia-e az erősebb. A Musil-féle Kakania vagy őt követve a Herzmanovsky-Orlando-féle Tarockania műfajt teremtő regényei nyomán kialakult irodalom a közelmúlttal való szembenézés eredménye.<sup>30</sup> Írók és költők és őket követve irodalomtörténészek is ezzel a múlttal számolnak le, vagy pedig ezt a múltat kívánják vissza.<sup>31</sup> A kortársi, részben még a későbbi és a mai irodalomtörténészgárda korántsem egyértelműen foglal állást ebben a kérdésben, sőt egy-egy írói vagy még irodalomtörténeti megnyilatkozásban is gyakran benne rejlik a nosztalgianak és a bírálatnak nehezen szétbogozható keveréke. Nem ritka az sem, hogy a heves bírálat hangja mögött nem a történelmi múlton való túllépés szándéka húzódik meg, hanem olyan jobbról indított bírálat, amely a Monarchia utolsó korszakának a vezetőit hibáztatja a bukásért.

A múlt árnya olyan óriásian vetődött a húszas-harmincas évek osztrák íróira és irodalomtörténészeire, hogy igen sokáig eltakarta a fiatal köztársaság realitásaival és annak életlehetőségeivel, perspektívájával számoló irodalmi termékeket, amelyek így szinte egyáltalán nem képezték az irodalomtudományi kutatás tárgyát. Pedig amint ezt Wendelin Schmidt-Dengler erre vonatkozó kutatásai bizonyítják, az ausztrómarxizmus már a húszas években éppen úgy kitermelte írói-költői képviselőit, mint ahogyan a konzervatív tradíciókra és a vidéki parasztság ideológiájára építő — helyenként a Heimatroman műfaját folytató és a náciizmus felé kacsintgató — sokszor az önálló Ausztria léte ellen agitáló irodalmi termékek is létrejöttek: és természetesen nem hiányoztak mindkét irányban a kritikus hangok sem.<sup>32</sup>

1938 — 1945 között — bár a kezdeti időben Ausztriában sem volt jelenték-telen a hitleri Anschlußnak a tábor — sem irodalmi kontinuitás, sem pedig az önálló Ausztriát hirdető és benne az osztrák irodalom létét valló irodalomtörténeti tevékenység nem létezett, nem is létezhetett. Az osztrák antifasiszta írói emigráció még a korábban Ausztriába menekült német írókkal és költőkkel együtt már 1938 előtt megismerkedett az emigráns sorssal. Az Anschluß után itt is börtön és koncentrációs tábor várt a haladó írókra. Egyeseket azonnal letartóztattak, mások inkább a halált választották, és csak akik idejében elhagyták az országot, találhattak a közvetlen szomszédos államokban menedéket, főleg Svájcban és rövid ideig még Csehszlovákiában; — majd világnézeti hovatartozásuk szerint a polgári írók elsősorban Angliában és kisebb részben az Egyesült Államokban, illetve a kommunista írók és a velük szimpatizálók a Szovjetunióban. Sajátos osztrák írói emigráció csak lassan és főleg a háború

<sup>30</sup> ROBERT MUSIL a k. u. k. (császári és királyi) rövidítéshől alkotja meg a *Der Mann ohne Eigenschaften* c. regényében „a modern világ különösen érzékelhető produktumát”, érte ez alatt a végnapjait élő Monarchiát. Fritz von Herzmanovsky-Orlando pedig *Maskenspiel der Genien* címen 1929 — 1931 között írt, de csak 1948-ban megjelent regényében a régi Ausztriában közkedvelt kártyajátékról nevezi el az Adria partjára helyezett „groteszk álombirodalmat”.

<sup>31</sup> GERHARD FRITSCH, a második világháború utáni osztrák irodalomnak egyik legtehetségesebb alakja, *Moos auf den Steinen* (1956) c., a cseh — magyar — osztrák határon játszódó regényében vesz nosztalgikusan fájdalmas, de egyben visszavonhatatlan búcsút ettől a világtól.

<sup>32</sup> Ld. a 275-287. oldalon található tanulmányt.

utolsó éveiben bontakozott ki, s lényegében egyedül a Szovjetúnióban. Igazában csak a háború alatt bekövetkezett politikai döntések és állásfoglalások, amelyek kilátásba helyezték a különálló Ausztria háború utáni újbóli létrehozását, vetették meg az elkülönülő osztrák irodalmi emigrációnak is az eszmei alapját. Jellemző ugyanakkor, hogy a Nyugat-Európába és az Egyesült Államokba emigrált kimagasló tehetségű osztrák írók többségükben elszigetelődtek, egyesek perspektívájukat és életcéljukat is teljesen elvesztették (Robert Musil, Stefan Zweig, Joseph Roth, Ödön von Horváth stb.). Kiszámú irodalomkritikai tevékenységtől eltekintve, amely az emigrációba szorult, a hivatalos irodalomtörténet hallgatott, vagy pedig Josef Nadler nyomában haladt.

Így 1945 az irodalomtudomány számára az újrakezdést jelentette. Az irodalom azonban az emigrációból visszatérőkkel és az induló fiatalokkal együtt nem keltette a teljes és hagyomány nélküli újrakezdés benyomását. Az általános emberi témákat feszegető emigráció és az otthon maradt, konzervatív, paraszti-provinciális szemlélet írói 1945 után zavartalanul folytatták korábbi tevékenységüket. Ennek volt köszönhető, hogy az ötvenes évek közepére már olyan irodalmi élet alakult ki, amelyre Nyugat-Németországban, majd a világ más pontjain is felfigyeltek. A fokozatosan meginduló irodalomkritikai, majd irodalomtörténeti tevékenység, amely az egész osztrák irodalom és fokozatosan a kortársi irodalom iránt is érdeklődött, nem kis részben e pezsgés nyomán bontakozott ki.

Elkezdődött annak a vizsgálata, hogy a múlt tradíciói mennyire hatnak meghatározóan a modern osztrák irodalomra. A kritikai élet köréből meglehetősen erős hangot kaptak olyan vélemények, amelyek szerint a múlt századi osztrák irodalom nem él és nem hat a kortársira. A hivatásos irodalomtörténeti kutatás ugyanakkor ezt gyakran cáfolta. Egyöntetűbb volt az a megítélés, hogy a századforduló óta magasan ívelő osztrák líra, regény és dráma közvetlen példaképként és élő hatásként jelen van az 1945 utáni írók alkotásaiban. Különösen a hatvanas évek elején felélénkülő korábbi izmusok másodvirágzása, az expreszszionizmus és a szürrealizmus egyfajta új hulláma bizonyította ezt a kritika és az irodalomtörténet számára is. Fellelhető a monarchikus reminiscenciák átmeneti újjáéledése és a két világháború közötti távlathiányállapot bírálata, mint ahogyan a náciizmussal való szembefordulás és annak elítélése is részét képezte ennek az új irodalmi életnek.

Az osztrák irodalomtörténet – a nyugatnémethez képest lényeges fáziseltolódással – a hatvanas évek közepe tájára helyezi a provincializmust bíráló és a neofasizmus megnyilvánulásaival szemben fellépő irodalmi vonulat áttörését. Ennek első érzékelhető jelei Gerhard Fritsch és Hans Lebert regényeiben fedezhetők fel,<sup>33</sup> s az ő nyomukban kialakul az osztrák Anti-Heimatroman sajátos műfaja,<sup>34</sup> amely szembefordulva a provincializmussal, a kispolgárisággal, megteremti a Heimatroman egykori tradíciójának elemeiből, gyakran elkoptatott kliséiből az ellenpéldát, a rossz emléké múlttal szembeni fegyvert.

<sup>33</sup> GERHARD FRITSCH *Fasching* (1967) és HANS LEBERT *die Wolfshaut* (1960) c. regénye jelzi ezt az osztrák „népiség” álarcában jelentkező, provincializmussal összefonódott újfasiszta veszélyt.

<sup>34</sup> A Heimatroman (tájregény) műfaji sajátosságait, társadalmi háttérét és a hitleri évek Blubo (Blut und Boden = vér és rög) irodalmával való közeli rokonságát (részbeni előfutár voltát) KARLHEINZ ROSSBACHER elemzi *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende* (Stuttgart, 1975. Ernst Klett Verlag) c. munkájában.



Napjainkban azt tapasztaljuk, hogy az irodalomtudomány egyetemi művelői Ausztriában – talán először – felsorakoztak a kortársi irodalomhoz; újra központi téma az irodalom, s mindinkább része a közéletnek, az esetenként felülről irányított, de némi neofita túlbuzgóságtól sem mentes új nemzeti öntudat kifejlődésének, fejlesztésének. A hatvanas évek bécsi írócsoportjának a tevékenysége, amely a szürrealista elemek és a nyelvjárási költészet egyedülálló ötvözetét hozta létre, igen hamar elemzőkre talált, akik nemcsak az izmusok vonatkozásában vélték meghatározni az új iskola helyét, hanem a nyelvközpontú osztrák szemléletű irodalmi tradíciókban, és ezzel együtt az állandó jellemzőnek minősülő osztrák nyelvjárási vagy táj költészet újszerű alkalmazási lehetőségeit és érdekesen csengő kifejezésgazdagságát is regisztrálják.

Az írói tevékenységek, azok irodalomtudományi regisztrálásának és ilyen jellegű elméletek kidolgozásának az egymásra találását még meggyőzőbben mutatja a Forum Stadtpark gráci írócsoport és más csoportok tagjaival való irodalomtudományi együttműködés. Különösen a salzburgi és kisebb részben a gráci egyetem irodalomtörténetészei jeleskednek ebben. Összegezőképpen megállapítható, hogy az osztrák irodalomtudomány, különböző véleményekkel, eltérő szinten és meggyőződéssel ma már tudatosan rögzíti a saját hazájában kibontakozó irodalmi folyamatot, az osztrák irodalmi élet alakulását; figyelemmel kíséri és kötelességének érzi, hogy vitába szálljon ezzel az irodalommal, elemezze, értelmezze és magyarázza az olvasóknak. Ez a megállapítás természetesen nem sokat mond egy évszázados nemzeti állam irodalmi kontinuitásában élő más ország polgárának. Ausztriáról azonban, ahol ez hosszú kerülő utakkal, bonyolult folyamat után csak napjainkban valósult meg, külön megállapításra szorul. Az az Ausztria, amely 1976-ban emlékezett a Babenberger-dinasztia kerekén ezer évvel ezelőtti kezdeteire, és túl van köztársasági voltának félévszázadán, semlegességének húsz éves évfordulóján, ma és mostanság kezd azonosulni önmagával, s az Ausztria szó a Babenbergeri keleti tartomány, a habsburgok uralta Német-Római Császárság, az Osztrák-Német Császárság és dualista Osztrák-Magyar Monarchia után a kilenc tartományból és 7,5 millió lakosból álló ország helyére lép.<sup>35</sup> Az osztrák irodalom értelmezése, az államalakulat és annak ideológiai hordozói módosulásának megfelelően állandóan változott, és csak fokozatosan nyerte el mai tartalmát. Idők feletti állandó jelzői, jellemző vonásai éppen azért még kevésbé lehettek ennek az irodalomnak, mint egy másinak; sőt létét is éppen e változások mélysége kérdőjelezte meg nemegyszer.

Az osztrák irodalmi tudatnak ezek a metamorfózisai, amelyek az osztrák-ság változó értelmét és tartalmát nyomon követték, magukkal hozták, hogy a benne kifejeződő „igazi osztrákosság”-ot esetenként csak nehezen lehetett konkrétan érzékelni; sokszor nehéz volt közte és a vele egy államtestben élő szomszédok „mássága” között meghúzni a határt. Érthető, hogy a közös nyelv miatt a leggyakrabban a többi német nyelvterület irányában jelentkezett elsődlegesen ez a probléma, s ugyancsak érthető ebből következően az is, hogy az elmúlt évtizedek osztrák irodalomtörténetési szemléletében tudatos törekvés jelentkezett a némettől való elkülönülésre, gyakran még olyan áron is, hogy csak negatív előjelű, bizonyos tulajdonságok nem-megléte révén került erre sor.

<sup>35</sup> Az osztrák kulturális életre gyakran jellemző, ironizáló szkepszissel ír erről a folyamatról igen találóan egyik legújabb könyvében az ismert osztrák esszéista, HANS WEIGEL *Flucht vor der Größe* (Salzburg, 1970. Residenz Verlag) c. könyvének bevezetőjében.

Ugyanakkor az osztrák irodalomtörténészek – legalábbis többségükben és igen gyakran – szem elől tévesztették, hogy az „osztrákosság”, ha nem is a közös nyelv révén, évszázadokon át nyitott, le nem határolt volt kelet felé. A közös hatalom, az azonos állami keret, a jogi, szervezeti, kulturális és művelődési felépítmény a különböző nyelvek ellenére is egyazon kohón belül hatott formálólá, alakítólag. Az utóbbi években erre a tényre döbbennek rá egyes osztrák irodalomtörténészek is. Ennek szellemében fogant az innsbrucki egyetem összehasonlító irodalomtudományi tanszéke, amely elsődlegesen egy évszázadokkal ezelőtti intenciót – ha más körülmények között és más tartalommal telítve is – kíván feleleveníteni, és kutatni óhajtja a „litteratura danubianá”-t. Erre törekszik az olyan megfogalmazás, amely – még ha a cél, az előjel és ami hozzá asszociálódhat, zavaró lehet és régi sebeket téphet fel – Közép- és Kelet-Európa kultúrájának, irodalmának összevetéséből véli kiszűrni a közös kutatási feladatokat, átlépve a nyelv- és országhatárokat. Ez a törekvés jelenthet újabb verátömlesztést az osztrák irodalomtudomány számára, hiszen ez a nyelvében német, motívumvilágában, formavariációiban, képi gazdagságában, finom érzékeny nyelvi mivoltában, népi kötöttségében, érzelmi világában gyakran kelet-európai irodalom, a nyelvi különbség ellenére keleti irányban legalább annyira kötődött évszázadokon keresztül, mint nyugati szomszédai felé. Ennek a tudata ma Ausztria irodalomtörténész köreiben még közel sem általános, de az eszmélés, a rádöbbenés megindult. Az osztrák történészeket követve az irodalomtörténészek is egyre inkább felfedezik (Mühlher érdeklődése Dosztojevszkij iránt, Seidleré a magyar irodalom iránt, finnugor tanszék létrehozatala a bécsi egyetemen magyar irodalmár vendégprofesszorral), hogy az osztrák irodalom a közvetlen osztrák erőforrásokon kívül mindig is mélyre eresztette gyökereit más népek talajába. Sajátos vonásainak – amelyek koronként nagyon is változtak – összetevője igen sokrétű, és a bécsi kohó ezer éven keresztül egybeolvasztotta, amit észak, dél, kelet és nyugat nyújtott. Ennek együttes jelenléte, tradicionális, meghatározó ereje ott kísért korunk osztrák íróinál és költőinél, amikor mai országkeretüket, életformájukat, a két világrendszer határán kialakult érzékeny semlegességükkel öntik művészi formába életérzésüket, tekintgetnek nosztalgiával a múltba vagy formálnak képet – bizakodón vagy egzisztenciaféltéssel világnézetüktől függően – a holnapról. S amit az alkotó művész esetenként csak ösztönösen érez, azt az eseményeket regisztráló irodalomtörténész egyre inkább tudatosan raktározza el önmaga és az utókor számára.

A XVIII. század óta gyakran feltett kérdés az osztrák irodalomtörténet részéről, hogy a Habsburg-birodalom nem német nyelvű kultúrái és irodalmi hogyan, mi módon részesei az osztráknak, más szemszögből, más előjellel még ma is válaszra vár. Kérdés ez napjainkban az irodalomtörténetét tárgyilagosan kutató osztrák szakember számára, aki ötven évvel a dualista Monarchia végeleges megszűnése után, nem a német nyelvű uralkodó kisebbség pozíciójáról szemléli a szláv vagy magyar „alacsonyabb” és ezért „kultúraterjesztésre” szoruló népek irodalmát, művészetét. Nem egyirányú mozgást lát többé a kultúrközvetítő szellemben az irodalom síkján sem. Az egykori Bécs kisugárzása Olaszországba, a délszláv területekre, vagy a Kárpát-medencén keresztül Galíciáig, csak egy, azt megelőző, vagy vele egyidőben történő, mindezen területekről Bécs felé irányuló áramlásnak lehetett a viszonzása, illetve vele egyidejű folyamat. Csak az ilyen szemlélet nyithat távlatokat a mai osztrák irodalomtudományi tevékenységnek, kapcsolhatja azt be az európai áramlatba és abba a belső politikai, állam- és nemzetformáló, semlegességi státuszát alakító törekvések soka-

ságába, amelyek az annyiszor alakját változtatott Ausztriát napjainkban jellemzik.

Kérdés, vajon hasonlóképpen tárgyilagos szemlélet a mai Ausztria határain kívül, a közvetlen szomszédok szakembereinek a körében ébreszt-e az osztrák irodalom relációjában bizonyos gondolatsorokat, amelyek talán az elmúlt évtizedekben háttérbe szorult jelenségekre hívják fel a figyelmet nemzeti irodalmukkal kapcsolatban. Nem a komparatiztika általánosan megszokott jelenségeivel állunk itt ugyanis szemben, sőt magyar relációban a két szomszédos nép irodalmának szokványos kapcsolattörténeti vizsgálódásai sem meríthetik ki a témát. Több évszázados együttélésről van szó ugyanabban az államkötelékben, ahol a Habsburgok uralkodó körei minden konzerváltságuk ellenére is gyakran előtte jártak a török uralom alól éppen szabaduló, saját állami életük keretét megteremtő, s természetszerűleg elmaradottabb népeknek, és megfordítva, ahol e népek vezetőinek törekvései nem mindig egyenes vonalú progresszivitást fejeztek ki a Habsburgokkal szembeni harcukban. Az irodalom pedig ezeknek a sokirányú törekvéseknek a kereszttüzában formálódott és hatott alakítólag másokra.

Magyarország és ezen belül a magyar kultúra és irodalom is sajátos szerepet és helyet foglalt el mint a „mai Ausztria”-val azonos időben induló és hasonló súlyú történelmi kontinuitással rendelkező nép és annak kultúrája. Ha a másfélszázados török uralom után nem is tudott minden esetben egyenlő erejű partnerként fellépni, potenciálisan mindig is adva volt a versenyreklésnek, a hasonló méretű képességek kibontakoztatásának a lehetősége. A Monarchia utolsó fél évszázadában azonban mindez nem oda vezetett, hogy a magyar más népekkel együtt a Habsburg-dinasztia ellenében kamatoztassa potenciális versenyképességét. Ellenkezőleg a magyar uralkodó osztály az osztrák mellé sorakozott fel a Monarchia szláv népei elnyomásának a fokozására. Kérdés, vajon a magyar kultúra, irodalom, művészet eredendően oppozíciós és Habsburg-ellenes beállítottságával együtt milyen mértékben osztozott, volt kénytelen osztozni abban az atmoszférában, amit ez a pusztulásra ítélt államkonglomerátum sugárzott. A megkésett feudalizmusával és kései polgárságával közvetlenül válságba torló Monarchia – ahogyan ezt irodalma, de zenéje, és talán a legpregnánssabban sajátos műfaja, az operett kifejezte – a hanyatló európai polgári világ első agonizáló modelljének bizonyult. A magyar közélet minden ellenzékiisége ellenére – a történelmi Magyarország elnyomásban tartott nemzetiségeivel, a Monarchia második fővárosával – vajon teljesen mentes maradhatott-e ettől a világvég-hangulattól, amelyről tudjuk, hogy egy államgépezet és keret végét jelentette, s egyben egy társadalmi forma túlérett voltát juttatta „klasszikusan” kifejezésre. A művészvilág nagy nevei, hasonlóan a közös államgépezethez, bizonyítják, hogy merev szétválasztásra itt aligha volt lehetőség, mint ahogyan az ezzel a világgal közösséget nem vállaló, de polgári perspektívatlanságukban kiutat sem találó írók, költők, művészek a Lajtán innen és túl, ha más nyelven, és más temperamentummal is, gyakran hasonló módon juttatták kifejezésre érzéseiket. Különösen a századforduló tájékától a műfaji hasonlóságok, irodalmi stílusirányzatok, sőt – nem egy esetben – egymásra nagyon is emlékeztető művészpályák megléte sem vitatható Ausztria és Magyarország összevetésében.

Krúdy Gyula ausztriai befogadása az elmúlt évtizedben a jó fordításokon és a megfelelő propagandán túl elsősorban azzal magyarázható, hogy olyan magyar írók olvashatnak német nyelven, aki érzésvilágával nem idegen a múlt század utolsó évtizedeinek ausztriai irodalmában sem (Ferd. Saar), olyan közép-

kelet-európai rezignált mentalitást elevenített fel, amely a Kárpát-medencében és az Alpok tövében szinte azonos módon reagált társadalmi jelenségekre, és osztrák tradíciók feltámasztásának az erejével hatott. Rilke és mások magyarországi népszerűsége hasonlóképpen nem kizárólag a finom műértők táborával magyarázható, hanem azzal az érzékenységgel is, amely a Monarchia cseh, illetve német lakta vidékein ilyen kifinomult nyelvművészetet hozott létre, magyarul lakta vidékein pedig hasonló körülmények között annak műélvezőit is kitermelte, illetve Babits, Kosztolányi és Karinthy művészetében Rilkéhez, Traklhoz, K. Kraushoz hasonlót alkotott.

Az osztrák irodalmi élet egyik kritikusa évekkel ezelőtt csehszlovákiai, olaszországi, jugoszláviai, magyarországi stb. útjai után úgy vélte, hogy a császárváros múltját és korábbi formáját, a k. u. k. teremtette „infrastruktúrát” ezeknek az államoknak több városában eredetibb formájában látta-érezte viszont, mint Ausztriában. Ez bizonyára eltúlzott, de egy több évszázados kényszerű együttlét életformái nyilván nem tűnnek el néhány évtized alatt, sőt nem is kell nekik feltétlenül minden vonatkozásukban eltűnniük. Ha a német Klaus Mann a harmincas években Bécs után Budapestet megismerve egy keleties hatást keltő „operettváros”-ra bukkant, talán nem voltak teljességgel hazugak benyomásai; éppoly kevésbé, mintha ma a bécsi szecesszió és a jugendstil új polgárjogszerzése kapcsán nem kevesen úgy vélik, hogy ennek tanulmányozására nemcsak Bécs, hanem legalább annyira Budapest is gazdag anyagot szolgáltat.

HERBERT SEIDLER

## *Az osztrák irodalom fogalmának fejlődése a restauráció korában*

Gyakran felmerült és sokakat elgondolkoztatott, különösen 1945 óta az a kérdés, hogy létezik-e egyáltalán a mai irodalmaktól, mindenekelett a némettől elkülöníthető osztrák irodalom, s hogyan lehetne azt meghatározni. A kérdést próbálták megválaszolni újságírói szinten, pamflet formában, elkötelezetten és tudományos megközelítéssel is. Különösen a tudományos mérlegelések mutatják, hogy milyen nehéz erre a kérdésre választ adni; sőt kétségesse teszik, hogy egyáltalán lehet-e rá egyértelmű és minden évszázadra érvényes, egységes feleletet találni. Mindenekelett három olyan munkára utalunk, amelyek felgöngyölítik és legalábbis megkísérlik ezt tisztázni. Ezek: Walter Weiss: *Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos?*;<sup>1</sup> Herbert Seidler: *Die österreichische Literatur als Problem der Forschung*;<sup>2</sup> Eugen Thurnher: *Der österreichische Staatsgedanke und die österreichische Dichtung*.<sup>3</sup>

Bár a XVIII. századig is megmutatkoznak Ausztria területének irodalmi életében a sajátos fejlődés által körülhatárolható összefüggések, az „osztrák irodalom” fogalma csak akkor alakul ki világosan, amikor valamilyen összehasonlításba kerül a némettel; ez a XVIII. századi fejlődés folyamán következett be, különösen 1740 után.<sup>4</sup> Az 1740 – 1848 közötti idő az osztrák történelem olyan sajátos korszaka, amikor döntő irodalmi változások is végbementek; az osztrák irodalom fogalma ezekben az években és ezekkel a változásokkal együtt alakult ki azoknak a tudatában, akik a szellemi és különösen az irodalmi fejlődést ismerték és figyelemmel kísérték.

Az osztrák irodalom fogalmának meghatározásához háttérrel nyújtó irodalmi fejlődést csak akkor ismerhetjük fel, ha tudatában vagyunk annak, milyen előzményekkel lépett mindenekelett Bécs ebbe az irodalmi korszakba. Bécsnek nagy művészi múltja volt; mindenekelett a barokk nyomta rá a bélyegét. Közel 100 éven keresztül volt a magasragú színházi kultúra és a pompás színházi ünnepségek európai központja; ekkor élte fénykorát az udvari opera, a comme-

<sup>1</sup> *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43. (2/1969) 333–345.

<sup>2</sup> *Österreich in Geschichte und Literatur* 14. (6/1970) 254–368.

<sup>3</sup> *Sprachkunst* 6. (2/1975) 169–178.

<sup>4</sup> Jelentős hozzájárulást nyújt ehhez ALOYS BLUMAUER: *Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Literatur* (1782) című írása. Szembeszegül az irodalom porosz gyámkodásával és kiemeli Bécsnek, majdhogynem minden európai központnál nagyobb fontosságát; szerinte a német irodalmat innen kell tovább vezetni. Aloys Blumauers sämtliche Werke, 9 Bände, 1809; Bd. 145f. Az egész értekezéshez vö. EDITH ROSEN-  
STRAUCH-KÖNIGSBERG: *Freimaurerei im josephinischen Wien. Aloys Blumauers Weg vom Jesuiten zum Jakobiner*. Wien, 1975. 71–75. A *Wiener Musenalmanach* 1772–1796 is tudatosan az osztrák költőket gyűjti össze.

dia dell'arte, a tündérvjáték-komédia, az iskoladráma, és ebben az időben virágzott fel a népi színjáték. Spanyol és olasz ösztönzések olvadtak be a hamisítatlanul bécsi művészi alkotások folyamatába. A Burnacini és a Galli-Bibiena olasz művészcsalád tagjai működtek ekkor itt mint a színházi élet nagy mesterei, és VI. Károlynak, Mária Terézia apjának az uralkodása alatt, 1711 – 1740 között, olyan nagy építészek tevékenykedtek Bécsben, mint Fischer von Erlach, Lukas Hildebrand és Jakob Prandtauer. Bécs ekkor a délnyugat-európai kultúrának kelet felé legmesszebbre előretolt bástyája volt, ahol a színház és képzőművészet dominált, az irodalom pedig háttérbe szorult. 1740-nel fordulat következett be. Ezt főleg pénzügyi nehézségek indokolták, amelyek a fényűzést visszaszorították; bár a nagy csillogás varázsa már amúgy is halványodott. Sokkal fontosabb volt ennél a Monarchia területi átrendezése; a spanyol örökösödési háború következtében Spanyolországgal és Olaszország egyes részeivel megszakadtak a kapcsolatok, a sziléziai háborúk pedig e protestáns területek elvesztését vonták maguk után. Helyettük a spanyol Németalföld (a mai Belgium) került Ausztriához, és ezzel a janzenizmus vallási mozgalma is bevonult, és megkezdte szívós harcát a jezsuiták ellen. Gerhard van Swieten maga is janzenista volt. Ausztria szellemi élete ezzel észak és észak-nyugat felé orientálódott: Franciaország, Anglia, Hollandia, Németország felé, ahol ebben az időben a felvilágosodás virágzott. A kulturális életben a vezető szerep a színház és a képzőművészetek területéről ezzel egyidőben fokozatosan áttevődött az irodalomra és a tudományra.

Így a bécsi irodalmi élet számára a század végéig az alábbi vonások adóttak voltak: folytatódott a színházi kultúra ápolása, egyelőre két egymástól meglehetősen eltérő irányban. Az egyik ezek közül a népszínmű. Miután a népszínmű Stranitzky munkássága nyomán a commedia dell'arte és az angol vándorszínpad között mint sajátosan osztrák képződmény kiteljesedett, és Prehauser, valamint Kurz ezt továbbfejlesztette, Gottsched és Sonnenfels színházi reformjainak a malomkövei közé került, akik a vidám figurák rögtönzéseit és ezzel magát a népszínművet erősen veszélyeztették. Philipp Hafner, Goldoni kortársa azonban, aki a dán Holberg hatása alatt állt, a bécsi népszínművet annak irodalmiasításával megmentette, és így képessé tette, hogy Hensler, Perinet és Schikaneder játékáig, sőt a *Varázsfuvola*ig továbbfejlődjék. Más utakat járt be az irodalmi dráma. Apostolo Zeno és Pietro Metastasio olasz udvari költők – akik egymást követően Bécsben tevékenykedtek – részben a klasszikus tragédia hatása alatt, a külső teatralitástól a lelki konfliktusok drámai ábrázolása irányába vitték a színházi művészetet. Őket követte Weidmann, Kalchberg, Ayrenhoff, majd Heinrich Joseph von Collin, aki drámaiban a klasszicista formai szigorot állampolitikai célzatú cselekményekkel kötötte össze.

Az egész osztrák színházi fejlődés csúcsát, amelyben a két irányzat egyesült, Franz Grillparzer művei jelentették. A színház mellett, különösen a Voltaire és Wieland hatásán érlelődött felvilágosodás kori irodalom is virágzott, amelyet a cenzúra visszafogott és korlátok közé szorított. A cenzúra annak idején ment át egyházi hatáskörből állami kézbe, és csak II. József uralkodása idején lazult valamelyest. Arra törekedett, hogy Ausztriát az egyéb német nyelvterületek szellemi mozgalmaitól, különösen az irodalmától elzárja, ami főként a hallgatólágosan megtűrt nagyszámú utánnyomások elburjánzása miatt nem sikerülhetett teljes mértékben. Hangsúlyozni kell azonban, hogy az egyes uralkodók és a bécsi udvar Mária Terézia óta az irodalom és különösen a költészet és zene iránt nem tanúsítottak érdeklődést. Ez az állapot csak Ferenc József ural-

kodása idején változott meg némiképp. A kiapadás veszélye ténylegesen fennállt a színház kivételével minden más műfaj vonatkozásában.

A XVIII. és XIX. század fordulóján ugyanakkor valami más is bekövetkezett: Goethe korának német irodalma lassan, de feltartóztathatatlanul utat tört magának Bécsbe és Ausztriába, állásfoglalásra készítve a helyi irodalom képviselőit. A *Goethe kora* megjelölés a német irodalom 1770–1830 közötti időszakára átfogja az úgynevezett Sturm und Drang korszakot, amely részben a felvilágosodás továbbfejlesztése, részben annak ellenpólusa, majd ezt követően a német klasszikát – tehát mindenekelőtt Goethe és Schiller 1780–1805 közötti költészetét – és a német romantikát annak sokrétűségével együtt, s egyben felöleli a kornak azokat a költőit, akik a felsorolt keretekbe nem sorolhatók be, pl. Jean Pault, Hölderlint és Kleistet, a nagy filozófusokat, s végül a számszerűen nagyon széles szórakoztató irodalmat színházi (Iffland, Kotzebue) valamint epikus vonatkozásban (pl. Vulpius). Ezt a korszakot legigényesebb szellemi teljesítményei révén olyan világvélemény jellemzi, amely Kant, Fichte, Schelling, Schleiermacher és Hegel filozófiájára épül, és amit német idealizmusnak neveznek. Leglényegesebb vonásai a következők: a világot mint egészet az ember csak azáltal közelítheti meg, hogy körülményeinek megfelelően önmagában újrateremti, s nem azáltal, hogy egyszerűen adottnak fogadja el. Erkölcsiekben ez autonómiát jelent: hiszen az emberben levő szellemi vívmányok meghatározzák az erkölcsi normákat is. Az így felfogott világnak alapelveit a szellemiek határozzák meg, s az így értelmezett világ mint szerves, állandóan fejlődő egész jelentkezik. A racionális mellett az irracionális erők, az értelem mellett a képzeletérő és az érzelmi világ is fontos szerepet kap ezekben a szellemi folyamatokban. Ezzel végső soron ez a korszak és ez a világvéleményfelfogás összeurópaiként lép fel; manapság gyakran beszélünk európai romantikáról. A goethei kor német irodalma behatolt Ausztriába annak ellenére, hogy az állami intézmények megkísérelték az országot a német irodalom elől elzárni. Így ez a folyamat becsempészett könyvek, utánnyomások, folyóiratok, összkiadások útján – amelyeket a cenzúra inkább megtűrt – és a sok romantikus író bécsi tartózkodása révén ment végbe. Az a kísérlet, hogy az osztrák irodalmat a némettől elzárják, a sajátos osztrák fejlődés, mindenekelőtt a színház és az osztrák felvilágosodás besulykolt formája, az úgynevezett jozefinizmus ugyanakkor olyan helyzetet teremtett, amelyben a „Goethe-kori” irodalmat hangsúlyozottan külföldről érkező irodalomnak tekintették. Az osztrák olvasó számára ténylegesen idegen irodalommal való találkozást jelentett, ami két dolgot eredményezett: először is határozott szembeállításra került sor az osztrák felvilágosodás – amely itt és ekkor világosan elkülöníthető kései felvilágosodás – és a goethei kor irodalma között; később aztán egy még átfogóbb és még határozottabb szembeállítást eredményezett a délnémet katolikus területeken és így az Ausztriában is kifejlődött szellemi magatartás és a német idealizmus között. Ausztriában ugyanis olyan világvélemény uralkodott, amely ezt a világot Isten teremtményének, vagy elvilágiasított formában az ember adott életterének tekintette; az ember feladata pedig e felfogás szerint az, hogy ebbe az egészbe beilleszkedjék, mint adottan egyszerűen tudomásul vegye; s ettől az egésztől kapja – egyfajta heteronómia formájában – az ember erkölcsi normáit is.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vö. ROGER BAUER: *La réalité royaume de Dieu*. München, 1965. — ua. *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, 3. Beiheft zu *Euphron*, 1966.



Az akkori egész osztrák irodalmi életet, s különösen a bécsit úgy tekint-  
hetjük, mint az osztrák irodalmi tradíciók és a „Goethe-kor” irodalma közötti  
párviadalt. Ebben a viaskodásban kristályosodik ki az önálló osztrák irodalom  
fogalma.

A folyamat legfontosabb tényei az alábbiak:

Az osztrákok vitára való ösztönzését a német idealizmus szellemével Kant  
receptiója váltja ki. A filozófiaoktatás hivatalos tankönyveiben Kantot erősen  
félreszorították és ateizmust vetettek a szemére; a valóságban azonban éppen  
az idealizmus és a délnémet-osztrákkatolicizmus világképe közötti fentebb  
említett különbség volt az ok. Egyoldalú képet kapnánk azonban, ha csak a  
hivatalos tankönyvekre támaszkodnánk. Ezeket már osztrák recenziók is meg-  
támadták és megvédték Kant idealizmusát. Kantot valójában egész Ausztriában  
buzgón olvasták és tanulmányozták, mindenekelőtt fejtegetéseinek tisztasága és  
köteleességétikája miatt. Klagenfurtban Kant-tisztelők köre alakult Franz  
Paul von Herbert vezetésével, és a felvilágosult Colloreso érsek Salzburgjában  
Matthäus Fingerlos számított kifejezetten kantianusnak, aki 1787 és 1801 között  
az érseki szeminárium régense volt. Grillparzer és Feuchtersleben szintén nagy  
Kant-tisztelők voltak. A *Bunte Steine* híres előszava sok helyütt arról tanúskod-  
dik, hogy Stifter feltétlenül ismerte Kant *Kritik der Urteilskraft* című művét,  
még ha egy helyen az előszó jelentős félremagyarázást tartalmaz is.<sup>6</sup> Minden-  
esetre a Kant-receptióval kapcsolatban a német idealizmusnak egy előzetes,  
majd egy még mélyebb befolyása mutatkozik Ausztriában, még ha Kantot job-  
bára a felvilágosodás nagy áramlatába vonták is bele, s ezáltal a német idealiz-  
mus egyéb filozófiájától elválasztották. Schiller drámái művei a XIX. század  
első felében fokozatosan bevonulnak a színházi életbe, s növekvő mértékben a  
drámai példaképek minősülnek; elméleti munkái is ösztönzőleg hatnak. Ezt kü-  
lönösen a drámaíró Heinrich Joseph von Collin tanulmányai bizonyítják. Bár ő  
még a barokk tradíciókból és a Metastasio-fajta klasszicizmusból indul ki, ezt  
azonban Schiller dramaturgiai gondolataival való beható birkózása követi.  
Collin Schillerben látja Lessing kezdeményezéseinek a kiteljesedését.

Különösen sajátos képet mutat az osztrák Vormärznek Goethe mun-  
kásságával folytatott viaskodása. Itt csak néhány utalásra szorítkozhatunk:  
Goethének az osztrákokkal való ismeretségeit és kapcsolatait már alaposan fel-  
dolgozták és bizonyították,<sup>7</sup> sokkal kevésbé vizsgálták azonban meg egész lényé-  
nek és művének ausztriai hatását. Körülbelül 1808-ig tulajdonképpen csak a

<sup>6</sup> Főleg a *Vorrede*-nek a *Kritik der Urteilskraft* 28. §-ra emlékeztető kitételéről van szó, ezek azt bizonyítanák, hogy Stifter ismerte Kantot; Kant azonban a Kleinigkeit szót (Wissenschaftliche Buchgesellschaft hatkötetes kiadását, V. 349.) egyértelműen a nagy természeti eseményekkel szembeni ellenállási képességeinkre vonatkoztatta, míg Stifter éppen ezeket nevezte kicsinyeknek; Stifter nem tér ki itt mint Kant a fennkölt fogalmára. Ezt csak rövid utalásnak szántam. Az összefüggés részletes elemzést kíván, különösen SEPP DOMANDL fontos értekezésére való tekintettel: *Die philosophische Tradition von Adalbert Stiftern „Sanftem Gesetz”*, In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts* 21. (3, 4/1972) 79–103.

<sup>7</sup> Mindenekelőtt: AUGUST SAUER: Goethe und Österreich. In: *Schriften der Goethe-gesellschaft* 17. (1902) és 18. (1904) ua.: *Briefe an Goethe aus Österreich—Ungarn*, in: *Jb. d. Goethe-Ges.* 5. (1918) 161–184., 7. (1920) 175–192. ua.: *Briefwechsel zwischen Goethe und Kaspar Graf Sternberg*, in: *Ausgewählte Werke des Grafen Sternberg*, Bd. 1, Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 13, 1902. ua.: *Goethes Briefwechsel mit J. S. Grüner und J. N. Zauper*, Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen Bd. 17, 1917, mit Einleitung von Josef Nadler. MORIZ ENZINGER: *Goethe und Tirol*, Innsbruck, 1932. ua.: *Goethe und das alte Österreich*, in: *Innsbrucker Universitätsalmanach auf das Goethe-Jahr*, 5–51.

fiatal Goethe; mindenekelőtt a *Götz* és a *Werther* keltettek feltűnést, ez utóbbi számos paródiára is ösztönzött. Az osztrák színpadokon viszonylag későn talált otthonra Goethe. Az első *Iphigenie*-bemutató 1800-ban a Burgtheaterben külső okok miatt megbukott, és csak 1815-ben tűzte Schreyvogel ismét színpadra. Ezzel szemben a *Tasso* első színrevitele 1816-ban Bécsben és 1818-ban Prágában mély benyomást keltett. A tulajdonképpeni osztrák felvilágosultak, mint Alxinger, Ayrenhoff, Spaun és Schreyvogel is a XIX. század első évtizedében egyértelműen Goethe ellen foglaltak állást. Egyedül a magdeburgi származású Johann Friedrich Schink, aki ebben az időben Bécsben tartózkodott, zengett már 1788-ban több *Kritikai levél*ben az *Iphigenie* első megjelenése alkalmával lelkes dicsőretet a drámáról. 1808-tól kezdve a helyzet érzékelhetően megváltozott. Heinrich Joseph von Collin Goethehez való fordulása a példa erre. Goethét ettől kezdve Ausztriában is barátok és ellenségek egyaránt és egybehangzóan a legnagyobb német költőnek ismerik el. Ezzel egyidőben, akik történelmileg mélyebben láttak, Herderrel együtt az úgynevezett kanti és schilleri német idealizmustól is kezdték megkülönböztetni Goethét. Világossá vált Goethének a kozmoszszal szemben érzett tisztelete, amely által az ember értelmet és rangot nyer. Ez a már jellemzett osztrák szellemi magatartáshoz is közelebb vezetett; s arra a különbségre pedig, hogy Goethe inkább a keletkezőt, míg az osztrák világkép, ha ez a kifejezés itt megengedett – inkább a létezőt állította előtérbe, nem ügyeltek. Az 1808-ban megjelent és csak hat füzetet megélt *Prometheus* című folyóirattal Goethe barátain keresztül Bécsben is megpróbált szellemi kapcsolatot teremteni. A folyóirat azért szűnt meg oly hirtelen, mert Schreyvogel *Sonnentagsblatt*-jában élesen megbíráta, és mert ugyanebben az időben kezdett el hatni Bécsben a romantika. Hammer 1812-es Hafiz-fordítása nyomán, amely a *West-östlicher Divan*ra – ahogy ezt maga Goethe is beismeri – oly nagy fontosságú volt, és azzal az érdeklődéssel, amelyet Goethe a szerb népköltészet irányában mutatott – a Bécsben élő Karadžić adott ki 1814-től kezdve szerb népköltészeti műveket – további kapcsolatok jöttek létre. Külön ki kell emelni Goethe nagy hatósugarát, amely az egész Monarchia területére kiterjedt és minden művét magába foglalta. Antológiákba, olvasókönyvekbe vették fel verseit, költői ösztönzések születtek művei nyomán, és művei Ausztriában is a költészeti tanok és elmélkedések modelljeként szolgáltak. Mind a továbbbélő kesei felvilágosodás a kezdődő liberalizmussal, mind a katolikus restauráció foglalkozott Goethe életművével. Mindenekelőtt a *Faust* ösztönzött újabb és újabb tanulmányozásokra és állásfoglalásra. Számos híve közül, akikhez a tiroli Alois Flir és a melki bencés atya, Enk is hozzászámítandók, csak négyet említünk, akikre Goethe művei mélyen hatottak: ezek Grillparzer, Feuchtersleben, aki stilisztikai vonatkozásokban is Goethe nyomdokain haladt, a későbbi krakkói germanista, Franz Bratranek, akinek az első, – mindenesetre csak húsz évvel ezelőtt ismertté vált – Faust-kommentárt köszönhetjük és Stifter, aki Goethén keresztül jutott el alkotó művészetének egyéni sajátosságaihoz.

Más módon vált ebben az időben Ausztria számára a romantika fontossá. 1808-ban August Wilhelm Schlegel Bécsben előadásokat tartott a dráma művészetéről és az irodalomról a Monarchia szellemi elitjének; előadásait azonnal ki nyomtatták és sok nyelvre lefordították. Tanaival bevonult az összes európai irodalomba a romantikus költészet- és történelemszemlélet.<sup>8</sup> Lényegében tehát

<sup>8</sup> Vö. HERBERT SEIDLER: August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1808, in: *Jb. d. Wiener Goethe-Vereins* 78. (1974) 54–75.

a romantika Bécsből indult európai diadalútjára. A bécsi írók is rákényszerültek, hogy a romantikus művekkel megbirkózzanak. Ettől az évtől kezdve további romantikusok, így Friedrich Schlegel, Adam Müller, Zacharias Werner végleg, Eichendorff, Tieck, Brentano pedig rövidebb időre költözött Bécsbe. Itt csakhamar csoportok jöttek létre, amelyekben mindenekelőtt a katolikus restauráció gyűjtőpontja alakult ki. A legjelentősebb volt a Clemens Maria Hofbauer körüli csoport, amely mindenestre az író 1820-ban bekövetkezett halála után csakhamar feloszlott. Meg kell azonban állapítani, hogy Friedrich Schlegel hatása a folyóirataival, előadásaival és kiterjedt levelezésével messze ezen a körön túl mutat.

A romantikusok bécsi tartózkodása és kiterjedt tevékenységük heves szellemi és irodalmi vitákhoz és harcokhoz vezetett, mégpedig a legkülönbözőbb szempontokból. A kései felvilágosodás például a klasszicista irodalmi tradíciókkal védekezett a romantikusok irodalmi nézetei és költészete ellen. Így mindenekelőtt nemcsak a romantikusok stílusát és komponálási módját támadta, hanem részben Goethe és Schiller műveit is. A kései felvilágosodás képviselői megrekedtek Lessingnél. Szerintük Lessing után már csak hanyatlás következhetett. Ez volt mindenekelőtt Joseph Schreyvogel véleménye, akinek jénai és weimari tartózkodása 1794–96-ban minden máshoz vezetett inkább, csak nem a két városhoz és költőhöz, Goethehez és Schillerhez való közeledéshez. 1807–1808-ban a *Sonntagsblatt*-ban Schreyvogel Thomas West néven morális hetilapok formájában és azzal a fikcióval, hogy a lap „egy csendes társaság tagjai”-nak a beszélgetéseit, közléseit és cikkeit hozza, fanatikus gyűlölettel fordult minden új irodalmi törekvés ellen. Schreyvogel itt szállt szembe a *Prometheusszal* és a weimari klasszicizmus szellemével, s támadta egyben August Wilhelm Schlegel előadásait, és ezzel együtt a romantikus irodalomelmélet egyik alapvető művét. S tette mindezt nem azért, mert Bécsből minden idegent el akart hárítani, tehát nem az osztrák és az északi Németország ellentétét hangsúlyozta, hanem a felvilágosodás nevében harcolt a német idealizmus ellen. Természetesen a mélyben a már többször említett realizmus, az adott világ elismerése, mint az ember tevékenységének a helye is belejátszott. Innen szemlélve a német idealizmus filozófiája szélsőséges szubjektivizmusnak tűnt; s a szubjektivizmus bélyegét is – természetesen illetéktelenül – rásütötték. A romantikus körök katolikus restaurációját, mindenekelőtt a Clemens Maria Hofbauer körüli csoportot, az állami kancellária, vagyis Metternich nem szívesen látta. Azok a törekvések ugyanis, hogy önálló egyházban igazi vallási megújulás jöjjön létre, ellentétben álltak az állami egyház gondolatával, amelyet Metternich II. József és Mária Terézia egyházpolitikájából átvett, és amely minden egyházi és vallási vonatkozást állami szervezeti keretbe akart befogni. Emiatt aztán különösen Friedrich Schlegel, aki kezdetben támogatta Metternich elképzeléseit, került hamis fénybe; — később félre is állították.

Teljesen hamis volna azonban a német idealizmus és a goethei kor irodalma elleni támadásokat az 1805–1820-as évek bécsi szellemisége jellemzőjének tekinteni. A hatások messzeágazóak és sokrétűek voltak. Annál is inkább sokrétűek, mert Ausztriában is adódtak olyan hagyományok, amelyek kizárólag a felvilágosodással nem magyarázhatók, és ezért a goethei kor irodalmának az ösztönzéseivel gyümölcsözően egymásra találhattak.<sup>9</sup> Ide sorolható egyrészt a

<sup>9</sup> Mindamellett meg kell jegyezni, hogy a goethei korról való szellemi mérkőzés az akkori idők tömegirodalmába nem hatolt be. Itt inkább a német idealizmus történelmi összefüggéseitől való elszakadás és a klasszicizmus történelmietlen kliséje kifejlődésének a

bécsi népszínmű, másrészt az a hazafias mozgalom és magatartás, amely a napóleoni háborúk óta hatalmasat fejlődött; – gondoljunk csak Hormayr *Österreichischer Plutarch*jára. Az oldódás és a gazdagodás, a kezdeményezések szabadbádái tétele a felvilágosodás védőburkától, ami mindenekelőtt a goethei korrallal találkozáshoz vezetett, legközvetlenebbül két emberen, a kései Schreyvogelen és Matthäus von Collinon figyelhető meg. Schreyvogel a színházi titkárszerény titulussal 1814-ban átvette a Burgtheater vezetését. Ez az ember, aki röviddel ezelőtt már a naplójában beismerte, hogy fanatizmusa és támadó kedve korábban egyoldalúvá tették, 1832-ig olyan tevékenységet fejtett ki, amely a Burgtheatert nagy és általánosan elismert német színházzá fejlesztette. Most Schiller és Goethe győzedelmesen bevonulhattak ebbe a színházba, és mellettük Shakespeare, Calderon, a franciák és a régi görögök is helyet kaptak. Az úgynevezett német klasszikusok a legteljesebb megbecsülésben részesültek. A szűk látókörű felvilágosultból így a nagy művészetek lelkes pártfogója lett.

Matthäus von Collin erősen August Wilhelm Schlegel előadásainak a hatása alatt állt. Cikkeiben annak ösztönzésére a klasszikus és romantikus dráma mellett Shakespeare-rel a történelmi színjátékot vonultatta fel, amely szerinte az életet a maga teljességében kívánja a színpadra vinni. Számos tanulmányt és recenziót írt, köztük egy terjedelmeset Goethe önéletrajzáról, amelyben Goethe világirodalmi helyét abban jelölte meg, hogy beteljesítője lett a német irodalomnak. Ezekben a tanulmányokban a német irodalmi fejlődésnek collini koncepciója bontakozik ki. Collin a krakkói és a bécsi egyetemen esztétikát adott elő, 1813–16 között megjelentette az *Allgemeine Literaturzeitung*ot, és 1818–1821 között az akkor induló jelentős referáló folyóiratot, a *Jahrbücher der Literatur*t szerkesztette. Itt jelentette meg Solger, a berlini filozófiaprofesszor utolsó munkáját éppen annak halála évében, 1819-ben, valamint August Wilhelm Schlegel bécsi egyetemi előadásainak a szövegét ismertette.<sup>10</sup> Matthäus von Collin fáradozásai nyomán a bécsi irodalomelméleti és irodalomkritikai kezdeményezések egybeolvadtak a goethei kor hasonló irányú ösztönzéseivel.

A bécsi tradíció és a romantikus hagyományok másik igencsak sajátos ötvetét képezi a sorsdráma (rémdráma) divatja és a körülötte kialakult heves viták, amelyek Grillparzer *Ahnfrau*jának a színpadravitelét követően lángoltak fel.<sup>11</sup> Itt sokféle tendencia keveredik: a bécsi népszínmű tradíciója, amely maga is a triviális irodalmat, mindenekelőtt annak hátborzongató témáit dolgozta fel, a sors kérdései, amelyek akkortájt Schiller *Braut von Messina*jának ösztönzése révén kerültek előtérbe, romantikus darabok (Tieck, Achim von Arnim) és a hozzájuk kapcsolódó eszmefuttatások, és végül ezeknek a gondolatmeneteknek az átvezetése a transzcendentális területre, s ezzel együtt újbóli összekapcsolásuk olyan témákkal és felfogásokkal, amelyeket visszafelé egészen a barokkig

folyamata észlelhető. Vö. ehhez FRANZ KARDOSKA: Bildung und Publikation. Gedanken zum Volksschrifttum in Österreich zwischen 1770 und 1848. In: *Sprachkunst* 6. (2/1975) 179–206.

<sup>10</sup> Ez a recenzió ma utánnyomásban hozzáférhető: K. W. F. SOLGER: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Mit einem Nachwort und Anmerkungen hg. von WOLFHART HENCKMANN, München, 1970. (Theorie und Geschichte der Literatur und schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Bd. 15.) 395–471.

<sup>11</sup> Vö. ROGER BAUER: Die Ahnfrau et la querelle de la tragédie fataliste, *Études Germaniques* 27. (2/1972) 165–192.

nyomon lehet követni. Ugyanakkor ez a divat a XIX. századi realizmushoz is elvezet bennünket.

A kor bécsi irodalmi életében mindenekelőtt a következő lényeges: Bécs ebben az időben vált az irodalmi élet egyik gyűjtőpontjává. Már elhangzott, hogy August Wilhelm Schlegel bécsi előadásai Európa-méretű jelentőséggel bírtak; Friedrich Schlegel Bécsből munkáin és kiterjedt levelezésén keresztül hatott Európa irodalmi érdeklődésű köreibre. Mindenekelőtt azonban Bécs fontos ösztönzések kiindulópontjául szolgált a kelet- és délkelet-európai irodalmak számára, hiszen ebben az időben fejlődtek ki a Monarchia keleti népeinek nemzeti jellegű irodalmi. Ezeknek a keletkezésében ugyanis a felvilágosodás és a romantika egyaránt fontos. Az oly gyakran egymás ellentétéként értelmezett szellemi mozgalmak egyértelmű összehatásának figyelemre méltó esetével találkozunk itt.

II. József Monarchiájának szigorú adminisztrációja, az egész Monarchia iskolarendszerének a kifejlesztése és a felvilágosodás írásos anyagának a keretében zajló élénk irodalmi termékek cseréje révén a jozefinista felvilágosodás elősegítette a lengyelek, magyarok, románok (különösen Erdélyben és innen kisu-gározva az oláh és moldva területeken), szerbek, horvátok és szlovének szellemi fejlődését. Itt kapcsolódik aztán be a romantika, amely Bécsben csakugyan egybeesett a késői felvilágosodással.

A Schlegel-testvérek előadásaival Herder elképzelései a kelet-európai népek szellemi életéről, sajátosságáról és értékéről újból hatni kezdtek. Jelentős írók és tudósok tanultak Bécsben, és aztán az itt kapott szellemi ösztönzéseket saját hazájukban gyümölcsöztették, vagy pedig tartósan Bécsben maradtak és innen hatottak a Monarchia keleti területei felé. Így Széchenyi Ferenc (1754 – 1820), a Nemzeti Múzeum megalapítója 1811-től állandóan Bécsben élt, és Friedrich Schlegel körében tevékenykedett. Ilyen személyiség volt a szlovén Kopitar, aki 1808-tól tartózkodott Bécsben, ahol az udvari könyvtár vezető hivatalnok volt, ő innen lett a monarchiai szláv tanulmányok jelentős ösztönzője. Ilyen volt Vuk Stefanovič Karadžić (1787 – 1864), aki 1813 óta élt állandóan Bécsben, és itt lett a szerb irodalmi nyelv megalapítója és a szerb népdal felfedezője. Népdalgyűjteményei Bécsből terjedtek Észak- és Nyugat-Európa irányába, és Goethe érdeklődését is felkeltették. Mindennek persze a fordítottja is megtörtént; így Bécsben keletkeznek – mint pl. Johann Nepomuk Vogl esetében – szláv irodalmi fordítások. Tehát a jozefinista felvilágosodás megteremtí az alapokat, amelyeken a Bécsben ható romantika tevékenysége ösztönzésül szolgál a Monarchia déli és keleti részén kifejlődő nemzeti irodalmaira; ezek az irodalmak pedig átvezetnek a realizmusba. Innen érdekes pillantás adódik a jövőbe: ezek a keletkező irodalmak, amelyekhez még a cseh irodalom kifejlődését és a galíciai lengyel irodalmat is hozzá kell számítanunk, kifejezetten nemzeti politikai mozgalomhoz vezetnek el, és így sorsdöntőek voltak a Monarchia lassan kezdődő és 1918-ban bekövetkezett szétesése szempontjából. Megfordítva ugyanakkor ez az irodalmi kölcsönhatás a restaurációs időktől kezdve közös szellemi egységet eredményezett, amelynek irodalmi megegyezéseiben éppen a hosszú politikai összetartozás eredményét kell felismerni, s ez magát a Monarchiát is túlélte. Még ma is érezhető.

A goethei kor német irodalmának a bevonulása és a vele való megmérkőzés művészi tekintetben sem maradt következmények nélkül. Ezt röviden úgy lehetne megfogalmazni, hogy bekövetkezett a felvilágosodás klasszicizmusában megmerevedett művészeti formák bizonyos fellazítása és életrekeltése. Különösen érzékelhetően lehet ezt felismerni például Ernst von Feuchtersleben (1806 –

1849) prózai művészetében. A *Diatetik der Seele* (1838) c. munkája, irodalomkritikai írásai és aforizmái egyaránt Goethe hatását mutatják, természetesen nem önálló utánpótlás értelmében, hanem a goethei prózai művészet hatása alatt bekövetkezett belső átélés és kibontakozás nyomán. Adódnak persze más, kevésbé öröndetes hatások is. A romantikusok nyelve, amelyet az osztrák írók a Schlegel-testvérek előadásaiból és írásaiból és a romantikus lírából megismernek, ahogyan az az 1815 – 1825 közötti évek bécsi folyóirataiban jelentkezett (*Ölzeige, Friedensblätter*), édeskés, kedveskedő, gicces utánpótlásokhoz és a vormärzi évek parttalan almanach-novellisztikájának a cirádás stílusához vezetett. Ezeknek az éveknek az osztrák művészete nehéz probléma előtt állt. Benne élt tovább a XIX. század kezdetéig a józan, világos felvilágosodás stílusa, ugyanakkor Németországban a Sturm und Drangon keresztül – gondoljunk csak Hamann, Herder és a fiatal Goethe nyelvére – erős változás, a nyelvművészet belső átélése és metaforikus gazdagodása ment végbe, a klasszika és romantika nyelvteremtésének a két csúcsához pedig még Hölderlin, Jean Paul és Kleist nyelvi nagysága is társult. S ezekkel a nyelvművészeti csúcsokkal álltak szembe szinte minden történelmi előkészület nélkül az osztrák írók, mintha egy történelmi szakadék tárulna fel előttük. Innen adódik oly gyakran az akkori osztrák irodalom kiegyensúlyozatlan nyelve, stílusa. A felvilágosodás öröksége esetenként természetesen ellensúlyozta az édeskésbe való elmerülés veszélyét.

Nos, térjünk rá azonban a legfontosabbra, ami ennek az irodalmi kornak a képéhez az utolsó kiteljesedést adja, s ami itt számunkra a legdöntőbb. Ebben a korszakban ért el – számos okból kifolyólag és forrásból táplálkozva – az osztrák irodalom olyan rangot, amely az egész német nyelvterületen és azon túl is a teljes elismerést és a német irodalom keretein belül a teljes egyenjogúságot biztosította számára. Ez először is és a legkézzelfoghatóbban a drámára vonatkozik. Raimunddal és Nestroyjal a népi színjáték kettős csúcsra érkezett. Raimund tevékenysége jelentette mindannak a végeredményét, ami Stranitzky óta ezen a területen kitermelődött; Nestroy a kor- és társadalomkritikai ábrázolásával ezt a műfajt újabb korszakba vezette át. Grillparzer drámáiban pedig egybeötvöződik a népszínmű és az irodalmi dráma vonulata, amely Schiller és Kleist drámai művészete mellé egy egészen más természetű művészi teljességet állított. A lírában Walther von der Vogelweide és Oswald von Wolkenstein óta először mutat fel Ausztria – igaz – a kor áramlataiba beágyazottan és művészi korlátai ellenére olyan egyéni költészetet, mint a Lenauét. A biedermeieri almanach-novellisztika sűrűjéből pedig már Grillparzer novella-művészete vezetett ki. Karl Postl (Charles Sealsfield) könyvei, amelyek új népközösség kialakulásáról szólnak, mély átérzéssel és dialógusteremtő készséggel, új regényformába, a politikai regény műfajába vezetnek át. Hőseik, ahogyan ezt Postl maga is akarta, egy teljes népközösséget alkotnak. Az elbeszélő művészet érettségét Stifter művei mutatják: még a restaurációs korban a *Studien*-kötetek első megfogalmazásával széles bázist teremtett magának, amelyre későbbi novellái és regényei épülnek.

Ugyanebben az időben fejlődött ki az általános német irodalomtól elkülöníthető osztrák irodalom fogalma is. Ehhez két nyomós bizonyíték: Grillparzer 1837-ben írt tanulmányában, *Miben különböznek az osztrák költők a többiektől?*<sup>12</sup> ez olvasható: „Gyakran és régóta beszélnek sváb költőiskoláról. Újabban az egyik könyvben osztrákokról is olvastam. Bármennyire abszurd is tulajdonkép-

<sup>12</sup> Hanser-Ausgabe III. 809–811: Grillparzer életében nem jelent meg. Idézet: 809.

pen valamivel kapcsolatban, mint például az irodalommal, amelyet minden ember közös javának kellene tekinteni, elkülönülésekről és lényegtelen különbségekről beszélni olyan időben, amikor lázas ösztönzések bódító forgatagában találunk élvezetet és megelégedettséget mégsem haszontalan, ha az egyformán gondolkodók közelebbi kapcsolódásai által támpontok és hátvédek jönnek létre. Amennyiben tehát osztrák írókról lenne szó másokkal szemben, miben kellene ezeknek a többiektől különbözni? Mi másban, mint abban, ami az osztrákokat előnyükre — bármennyire is hátrányos helyzetben legyenek sok más tekintetben — a kortársi németektől megkülönbözteti. Ez körülbelül három tulajdonságot jelenthet, a szerénységet, a józan emberi értelmet és az igazi érzelmet.” Grillparzer tehát először is elválasztja az osztrákot a többi irodalomtól, majd ezt követően kifejezetten a korabeli némettől. Ezen túlmenően elválasztja, ahogyan ezt a tanulmány további része bizonyítja, élesen attól, amit romantikusnak bélyegez, és elutasít.

Feuchtersleben 1871-ben jelentette meg először különböző esszéinek a gyűjteményét „Lebensblätter” címen. Egy képzelt baráti körbe illő, elbeszélő jellegű bevezetés után a kör egyik tagja *Tekints a német irodalom jelenébe és jövőjébe* című tanulmányát olvassa fel.<sup>13</sup> Ebben ezt írja: „Először is úgy hiszem, hogy amint Schillerünknek a kanti tanok, úgy a későbbi költőinknek híres filozófiánk mindenképpen ártott. Mint ahogyan ő élete végén, úgy mi is, ha áttekintjük valaha is a magunkét, összes bölcsességünket szívesen odaadnánk egy gyakorlati megoldásért. Ebben a vonatkozásban a déli Németország, különösen Ausztria szerencsésebb, mint az északi, éppen ezért empirikus álláspontja miatt gyakran még ma is irigylik. Az empiriából indul ki a kultúra és ahhoz is tér vissza újból. Az ártatlanságból, ahogyan az a világi életbe belép, lassanként a felismerés meghasonlottsága bontakozik ki — ebből azonban egy másik, megtisztult ártatlanság, az igazi erény nő ki. Így van ez a művészetben is, s aligha remélünk sokat, ha azt hisszük, hogy a német irodalom újjászületése — amennyiben ilyen egyáltalán be fog következni — azt Ausztria talajából várjuk.” Az indíték történelmileg kissé más, mint Grillparzer esetében. Az idézet záró mondatai azonban pontosan Grillparzer felfogásával találkoznak. Ez a két idézet bizonyára nem ad konkrét adatot az osztrák irodalom tudományos vizsgálatának a kibontakoztatásához.<sup>14</sup> Mindenesetre azonban arról tanúskodnak, hogy Ausztria szellemi életében az össznémettől elkülöníthető és a Habsburg-monarchiára vonatkoztatható osztrák irodalom tudata ébren volt és fokozatosan erősödött. Ez az osztrák irodalom ettől kezdve egyértelműen gazdagítja a német irodalmat, amennyiben speciálisan osztrák irodalmi vonásokat hoz magával ennek a térségnek hosszú kulturális tradíciójából, és azokat a XIX. század össz-német irodalmába beépíti.

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

<sup>13</sup> Ernst Freiherrn von Feuchterslebens sämtliche Werke, Hg. FRIEDRICH HEBBEL. III. (1851) 15—44. Idézet 19. Vö. 114-gyel is.

<sup>14</sup> Ezt vázolja föl először JOSEF NADLER a *Literaturgeschichte Österreichs* függelékében (1. Auflage. Linz, 1948. 482—486.) a következő címmel: *Ut az osztrák irodalomtörténethez.*



## *Az osztrák irodalom és irodalomtörténeti ábrázolása a XVIII. század végétől a XIX. század elejéig*

Az olyan irodalomtudósok, mint August Sauer, valamint kortársai és utódai, Johann Willibald Nagl-tól és Jakob Zeidler-től egészen Josef Nadler-ig, akik maguk is a Monarchiából nőttek ki, a Habsburg állam- és birodalomformációt – problematikájában, de kulturálisan egyesítő hatásában is – még saját élményeik alapján ítélték meg. Ekkor általánosan tisztában voltak azzal, hogy az az egységképző erő, mely messze visszanyúló, tradicionális történelmi-politikai, vallási-kulturális kapcsolatokból eredt, a XVIII. század közepe táján, tehát Mária Terézia uralkodásának idején, újra és még több alapot kapott. Az, hogy a felvilágosodás az osztrák Habsburg országokba is eljutott, új vagy újbóli önmeghatározáshoz vezetett, méghozzá nemcsak a mindenkori jelen pillanatra vonatkoztatva, hanem az egész osztrák múlttal való összefüggés felismerésére is érvényesen. A növekvő hazafias öntudat – melyet a hét-éves háborúval (1756–1763) kapcsolatos események is támogattak – ezenfelül azt is elősegítette, hogy az elmúlt évszázadok kulturális, tudós-tudományos, valamint művészi-irodalmi teljesítményét felmérjék, a jelen munkáit értékeljék, és a jövőben nyíló lehetőségeket a kívánt útra tereljék. Ezek a törekvések jellemezték aztán a századfordulót és hatottak tovább igen sok alakban 1800 után is. Így az Osztrák Császárság megalakulásának éve (1804) ebben az értelemben egy fejlődésnek konzekvens határköve, fontos történelmi jel, de nem generációs határ, még kevésbé kulturális választóvonal. Ezt beszédesen tanúsítja az osztrák irodalomnak ebben az időszakban tapasztalható kontinuitása. Ezt tették világossá *A német – osztrák irodalom története* (Deutsch-österreichische Literaturgeschichte) c. mű szerkesztői, Nagl és Zeidler (később Eduard Castle-val együtt) a második kötet (Bécs, 1914) koncepciójában,<sup>1</sup> ezt bizonyította magával az irodalmi anyaggal August Sauer a kb. 1792-től 1815-ig tartó évek osztrák irodalmáról írt, alapvető bibliográfiai adalékában, a Goedeke negyedik kötetében,<sup>2</sup> ezt tárta fel Josef Nadler is irodalomtörténeti munkáiban,<sup>3</sup> és a jelenlegi kutatási törekvéseknek ismét csak ez a célja.<sup>4</sup> Megvilágítják az osztrák irodalom költői jellegén belül megnyilvánuló szellemi-művészi egységet, és ismételten a műfajtörténeti összefüggéseket hangsúlyozzák. A jelenlegi törek-

<sup>1</sup> JOHANN WILLIBALD NAGL, JAKOB ZEIDLER és EDUARD CASTLE: Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. 2. kötet, Bécs, 1914.

<sup>2</sup> KARL GOEDEKE: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. IV. kötet, Lipse, Drezda, Berlin, 1898, 499–794.: § 298. Österreich.

<sup>3</sup> Ebben a tekintetben valószínűleg NADLER Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften c. munkájának irodalomtörténeti összefoglalásai a legmeggyőzőbbek. 3 kötet, Regensburg, 1931<sup>3</sup>. 333–353. 525–549.; vö. NADLER Ausztria irodalmának története (Literaturgeschichte Österreichs) Linz, 1948. 1954<sup>2</sup>.

<sup>4</sup> Különösen Ausztriában kezdtek bele műfajtörténetileg és történelmileg orientált irodalomelméleti jellegű munkák egész sorába az utóbbi időben. Sok közülük már befejezés előtt áll.

vések célja az alapos és hiánytalan átvilágítás. A (szép) irodalomnak ilyen módon fölfogott és fölfogandó – máig is csak igen kevés irodalmi jelenségen megvizsgált – műfaji egységességét a késő XVIII. századtól – és ezt is tudják *A német–osztrák irodalom történetének szerkesztői*, Sauer és Nadler<sup>5</sup> – először kíséri a felvilágosodás formálta öntudatosodás és öntudat olyan irodalmi megjelenési formákban, melyek irodalomkritikai elmélkedésekben és irodalomtörténeti ábrázolásokba torkollnak. Természetesen ezek a poétikai-esztétikai, valamint irodalomtörténeti viták a XVIII. század közepétől a XIX. század közepéig ugyancsak az irodalomtudomány mostohagyermekai maradtak.<sup>6</sup> Ezek szerény bevezetőjeként értendők a jelen gondolatok.

\*

A felvilágosodás szellemi magatartásának jegyében az osztrák irodalom irodalomtörténeti jelentőségét – a szorosabb értelemben vett szépirodalmat a korszakának megfelelően csak részterületnek tekintették – a XVIII. század közepétől kezdték megjeleníteni, tudatossá tenni. Természetszerűleg mindezen törekvések alapjaként a felvilágosult-enciklopédikus álláspont érvényesült, amit négyszeresen lehetett a művek koncepciójában és megírásában variálni: ez az álláspont lexikográfiai, kronológiai (annalista) és statisztikai eljárásmóddal párosult, – vagy az irodalmi jelenségeknek és a szerzőknek lazán, egy útleírás keretében történő felsorolásával; az egyik lehetőség nem zárta ki a másikat. A történeti mélységi dimenziót gyakran feladják annak a kedvéért, hogy saját koruk irodalmi viszonyait ragadhassák meg, de az enciklopédikus alapvonás minden variáció általános, kötelező bázisa maradt, és pedig a legkorábbi vállalkozástól, Johann Christoph Gottsched *Rövid jegyzékétől* (Kurtzes Verzeichniß, 1784, l. alább) Franz Sartori *Történelmi-etnográfiai áttekintésig* (Historisch-ethnographischer Übersicht 1830, l. alább). Az osztrák irodalomnak alapjában véve rokon, hasonló, tulajdonképpen azonos megközelítésében ezek az ábrázolások egységet alkotnak, jóllehet a módszertani önkiteljesedés az évek múlásával és azzal, hogy mindinkább foglalkoztak ezzel a területtel, nőtt. Egységes tendencia nyilvánul meg még egy másik okból kifolyólag is: A Habsburg-uralkodás alatt álló zárt állam- és országstruktúra fogalma első pillanatra külsődleges, de mégis származása, kialakulása és rendeltetése szerint egyesítő keretként jelentős szerepet játszott, amire hazafias okokból szívesen és gyakran utaltak. Mivel a késő XVIII. század folyamán az osztrák ill. Habsburg-országokban a latin, francia és olasz mellett különböző okokból (az egyéb nemzeti nyelvek előtt) elsősorban a német lett az irodalmi, tudományos és hivatali nyelv (államnyelv), az összirodalmi mozgalmon belül a német nyelven írott irodalomtörténeti publikációk<sup>7</sup> megelőzték a többit. Ennek ellenére a dinasztia országainak legalábbis külsődleges, irodalmi összefüggését újra és újra hangsúlyozták,

<sup>5</sup> Vö. ezzel a SAUER-bibliográfiában (lásd 2. l. ábr.), a Német irodalom történetében (lásd 1. l. ábr.) és az elsőkötet előszavában is (Bécs, 1899.), és NADLER Ausztria irodalmának történetében (lásd 4. l. ábr.) megadott műveket és felvázolt összefüggéseket.

<sup>6</sup> Több, az én kutatási körömmel foglalkozó munka ezt a témát tűzte ki céljául, és vagy keletkezéskor van, vagy már nem sokkal a befejezés előtt áll.

<sup>7</sup> Latin nyelven írott munkák nagy számban jelentek meg a Habsburg-birodalom minden országában a felvilágosult vállalkozások előtt és mellett, ezek sokszorosan előkészítették az anyagot a későbbi, nemzeti nyelveken írott ábrázolások számára.

és már Ignaz de Luca túlmegy *Tudós Ausztria* (Gelehrtes Österreich, 1776/78, lásd alább) c. művében a régi osztrák tartományok határain:

Mind élő írók, akik a cs. k. egyik államában születtek, álltak alkalmazásban vagy hosszú időn keresztül ott tartózkodtak, mindezen urak írásait közölni, ez a jelen lapok tartalma.<sup>8</sup>

Az államformációnak ez a felfogása, ahogy azt itt de Luca műve meghatározza, nemzeti-hazafias felfogás, mely különösen a hétéves háború után vált fontossá, s amely érthető módon csak egy generációval később, a francia forradalom után, a napóleoni háborúk idején alakítja tovább Ausztria kulturális és kiváltképp irodalmi életét addig, amíg az akkor már az „Osztrák Császárság” fogalmában politikailag is egyesített soknépű formáció ugyanebben az értelemben Frau Sartorit arra indítja, hogy megírja már említett *Áttekintését*, de már nyelvek szerint tagolva. Ebben is megmutatkozik az érintett irodalomtörténeti írások egységessége, de azért a hangsúly változhat: a Habsburgok egész uralmi területére orientált művek mellett, mint pl. de Lucáé vagy Sartorié, lokálisan behatárolt művek egész sora keletkezik.

Ebből az irodalomból itt a szóban forgó összefüggés szempontjából lényeges műveket ragadjuk ki: a most már történelmileg és szellemileg egységeként meghatározott anyagot leszűkítjük azokra az írásokra, amelyeket — Gottsched első kezdeménye után — Bécs térségében írtak vagy nyomtattak ki.

\*

Az osztrák tartományok hagyományos, katolikus kötődésű irodalmi tradíciójára a XVIII. század közepétől hat a többi német nyelvterület protestáns államainak kultúrája. Protestáns, a protestantizmusból levezethető áramlatok, felvilágosult világnézeti és politikai irányzatok egyre növekvő mértékben befolyásolják Mária Terézia Ausztriáját és a késő nyolcvanas évek jozefinizmusának kultúráját. Rátelepülnek a régebbi hagyományra és összekapcsolódnak vele egy olyan sajátos kultúrává, amely ugyan a hazai örökséget nem tagadja meg, de mindig bevallja, hogy a többi német nyelvterülettel szemben és igazában, elsősorban Európa nyugati kultúrnépeivel szemben sürgősen be kell hoznia lemaradását. Hazafias öntudat és modern, felvilágosult igények, ezek a saját irodalmi (mind általános kulturális) múlt és jövő kimerítő és hangsúlyozott öngazolásainak az ismertetőjegyei, melyek egyebek között az irodalomtörténeti irodalmat is jellemzik egészen Sartoriig. Ott, ahol a kulturális (irodalmi) hagyományok iránti enciklopédikus-klasszikus érdeklődés és az a törekvés, hogy ennek nevében a külföldi példaképek hatását érvényre juttassák, találkozunk az osztrák tartományok önállósága és múltja felett érzett öntudattal. először Mária Terézia alatt, ott keletkeznek az első próbálkozások az osztrák irodalomra vonatkozólag.

Johann Christoph Gottsched tette meg az első lépést, amikor báró Josef von Petrasch (1714–1772), az olmtüzi „Societas incognitorum” megalapítója meghívta. Petrasch, a korai felvilágosodás irányzatainak hirdetője, Gottsched híve, tudós társaságának orgánumban, *A régi és új tudós dolgok Monath-kivonataiban* (Monathliche Auszüge Alt- und neuer Gelehrten Sachen) a III. kötet

<sup>8</sup> IGNAZ DE LUCA: Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes erstes Stück. Wien, gedruckt mit von Ghelunschen Schrifften. 1776. 5. r.

III. részében kinyomtatja a lipcsei professzor *Néhány német nyelven író, régi, osztrák költő rövid jegyzéke* (Kurtzes Verzeichniß Einiger Oesterreichischen alten Dichter, die in deutscher Sprache geschrieben haben) c. munkáját.<sup>9</sup> Hogy kielégítse az enciklopédikus-klasszikus érdeklődést és fejlessze az osztrák országhatáron belüli irodalmi törekvések (még nem irodalmi fejlődések) felett érzett öntudatot, ezek Petrasch báró ezáltal is dokumentált céljai. Petrasch megvalósíthatatlanul maradt *Tervezete egy császári osztrák tudományos akadémiáról* (Entwurf Einer Kaiserlichen Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1749) részben ugyanebből a hazafias szellemű magatartásból származik, és magától értetődően ennél a tervnél is, mely Leibniz régebbi tervéhez kapcsolódott, az volt Petrasch kívánsága, hogy elterjessze Gottsched hatását Ausztriában. Gottsched tanulmánya, amely a korabeli osztrák irodalomból indul ki, és ezért mindenekelőtt Scheyb *Theresiade* c. művét dicsőíti, majd a középkori költők műveiről, Wolf Helmhard von Hohberg *Habsburg Ottobert*-jéig (Habsburgischer Ottobert) ad áttekintést, a felvilágosodás szellemének megfelelően valójában inkább egy felsoroló jegyzék, mint egy irodalomtörténeti összefüggéseket nyomon követő áttekintés. Ebben az értelemben vált Gottsched irodalom-, illetve tudománytörténeti műve osztrák földön első követője, Franz Constantin Florian von Khautz révén (1735 – 1797), aki a Mária Terézia-korszak kora felvilágosodását igen sok, az osztrák történelemről írt (jellemző módon történelmi) művel szolgálta, felvilágosult-tudományos üggyé:

Senki sem fogja vitatni, hogy különösen korunkban, Ausztria tudós történetének megírása nem kis hasznot teremtené: ugyanis országainkban ismét kezdik erősen belátni a művészetek és tudományok kiválóságát, méltóságát és fennkölségét, amelyek nélkül a halandók igaz és állandó boldogságot hiába keresnek . . . Ugyanis nem is lehet másként, mint hogy egy nemes és hazafias elme apáinak azon dicsőségét, melyet felismert, minden lehetséges módon megtartsa, folytassa, és éppúgy, mint apái tették, magáévá tegye.<sup>10</sup>

1753-ban (ez az előszó dátuma) Khautz Bécsben befejezte könyvét, melyet írója biográfiai és ergográfiai útmutató tudománytörténetnek szánt. A szerző tíz fejezetben tizenkét tudós íróat tárgyal. Mindegyiküknek számos irodalmi adatot tartalmazó monográfiát szentel. Az egyes tanulmányok Johann Enenkellel (Jans Enikel) kezdődnek és a XVII. század közepe táján Christoph Forstnerrel végződnek. Ezzel egy osztrák tudós megtette az első lépést annak érdekében, hogy valamennyire felderítse a Habsburg-országok irodalmi múltját, méghozzá újfajta önmegértéssel. Ezt második lépés is követte hasonló szellemtörténeti előfeltételek mellett, de az irodalom más területein. Ezt a második lépést Johann Nepomuk Cosmas Michael Denis (1729 – 1800) munkái

<sup>9</sup> JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED: Kurtzes Verzeichniß Einiger Oesterreichischen alten Dichter, die in deutscher Sprache geschrieben haben. Megjelent: Olmützer Monathliche Auszüge Alt- und neuer Gelehrten Sachen III. kötet III. része. Frankfurt és Lipse, Peter Conrad Monath-nál, bécsi könyvkereskedőnél, 1748. 157 – 194. Előzőleg a kivonatokat Franz Anton Hirlnél adták ki Olmützben, aki azonban Monath-tal és más kiadókkaal együttműködött.

<sup>10</sup> FRANZ CONSTANTIN FLORIAN VON KHAUTZ: Versuch einer Geschichte der Oesterreichischen Gelehrten. Szerk.: Franz Constantin Florian von Khautz. Frankfurt és Lipse, Johann Friedrich Jahn-nál 1755. előszó a 3. r – v.

jelentették; így a csaknem világirodalmi kitekintéssel írt *Bevezetés a bibliográfiába* (Einleitung in die Bücherkunde, Bécs 1778/78; <sup>2</sup>1795/96) c. munkája, amely az osztrák irodalmi viszonyokat is mélyrehatóan elemzi. A híres könyvtáros ezzel a művével, mely méltóképpen kapcsolódik Petrus Lambeciushoz, széles bibliográfiai alapot adott a további irodalomtudományi kutatások számára. Végül két részből álló művében *A bécsi könyvnyomtatás történetében* (Wiens Buchdruckergeschichte. Bécs, 1782) a figyelmet a császárvárosra, mint a Habsburg-országok történelmi, irodalmi központjára irányítja. Természetesen Denis monumentális könyveivel éppoly kevésbé tudott és akart zárt irodalomtörténeti összefüggéseket nyújtani, mint Gottsched vagy Khautz. Megakadtak a XVI. vagy a XVII. századnál és csupán felsorolták azt, amit az anyag klasszikus érdeklődésüknek nyújtott. A XVIII. század második felében általánosan a jelenkor vagy a közelmúlt irodalmát is egészen hasonló módon kezelték: a korabeli irodalmi élet iránt is felébredt az érdeklődés, hasonlóképpen hazafias, polgári-öntudatos és enciklopédikus-felvilágosult okokból.

Az irodalmat többnyire a kor egész szellemi életével való összefüggésében próbálták megragadni. Ignaz de Luca (1746–1799) nyilvánosságra hozta bio-bibliográfiai lexikonját *A tudós Ausztria. Kísérlet* (Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. 2 kötet Bécs 1776 és 1778) címen.<sup>11</sup> Reprezentatív műként a legjelentősebb osztrák kiadónál, Trattnernél jelent meg, és nem volt egyéb, mint egy betűrendes lexikon, amellyel versenyre keltek az akkori kortársi irodalmat felvételező, hasonló indíttatású és nem sokkal rá megjelent, a jozefinizmus szellemében megírt munkák. Kielezve és részben igen harcias kedvvel vívták meg vitájukat a jozefinizmus mellett vagy ellen lexikográfiai fegyverzetben. Valószínűleg az Erlangenben született és Bécsbe bevándorolt írónak, Johann Rautenstrauchnak (1746–1801) tulajdonított *Osztrák krónika derék férfiakról* (Oesterreichische Biedermannschronik) című munkája az egyik legagresszívabb ilyen könyvecske, melynek előszavában meghatározza a szerző következő cikkének nézőpontját.

„Az előző évben megjelent, úgynevezett *Fantaszták és prédikátorok Almanachjában* ismeretlen szerzők a világ előtt ismertté akarták tenni azokat a férfiakat, akiket azért hibáztatnak, mert ellene vannak a nép ésszerű felvilágosításának. Nem lett volna jobb, ha az *ellenkezőjét* tették volna, és azokat a derék férfiakat mutatták volna be a világnak, akik úgy *Terézia* és *József* kormányzása alatt az előítéleteknek, a rossz szokásoknak és a babonáknak a kiirtásában vettek részt, ennél fogva a jó ügyet támogatták és buzgón *előmozdították* . . . Jelen művecske, melyet ezennel Németország közönsége elé teszünk, e szándékkal íródott. *Még élő, osztrák, derék férfiaknak* a névsorát adja, életkörülményeikről és tetteikről, az értelemért és az igazságért folytatott buzgólkodásukról, üdvös vállalkozásaikról és emiatt elszenvedett szorongatásaiukról és üldöztetéseikről is szóló némely figyelemre méltó híradással. A könyvecskét minden hazafi örömmel fogadhatja és örömmel is fogja fogadni. A kutató külföldiek számára, kik érdeklődésének Ausztria most igen fontos tárgya lett,

<sup>11</sup> IGNAZ DE LUCA: *A tudós Ausztria. Kísérlet*. (Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes erstes Stück.) Kinyomtatva Bécsben Ghelen írásaival. 1776. Des ersten Bandes zweytes Stück. Kinyomtatva Bécsben Joh. Thom. Edlen von Trattner-nél, cs. k. udvari könyvnyomtató és könyvkereskedőnél. 1778.

világot fog gyűjtani, hogy azt, ami történt, és ami még történni fog, helyesebben tudják megítélni, mint eddig.<sup>12</sup>

E könyvecske az ausztriai felvilágosodás történetének valóságos kincsébányája, és olyan irodalomtörténeti vonatkozások egész sorát hozza napvilágra, melyek egy része máig is felderítetlen, és hogy ez a könyv a szépirodalmin, részben az irodalmin is messze túlnyúl,<sup>13</sup> azt szándékkal világítja meg az előszó. Ez a könyvecske éppen egyike a jozefinizmus híres vitairatainak, melyek támadó hangjukban – mint minden napi irodalom – igen gyorsan idejétmültté váltak, de történelmi emlékként színes képet adnak koruk teljes szellemi átalakulásának szituációjáról. Az írók ebben a korban az emberi lét mozgató okait nem közvetlenül juttatják érvényre, hanem a lexikográfia köntösében próbálják a közönséget arra ösztönözni, hogy az ő eszméik mellett foglaljon állást. Ennek megfelelően Rautenstrauch írása a lexikai körítésen belül egyáltalán nem akar udvariaskodni, az egyes írókat tréfásan vagy szarkasztikusan jellemzi, számos, részletesen nem megmagyarázott célzása feltételezi az irodalmi élet bizonyos ismeretét. Erre az alapra támaszkodik végül a szerzőnek a példaszerű anekdotához vagy az abrupt irodalmi kritikához való vonzódása is. Ez is illik a felvilágosult-jozefinista bélyeget magán viselő, harcias kedvű szerzőhöz. A támadások kompromisszummentes és agresszív jellegét, mely újra és újra felbukkan a könyvben, bizonyára megvilágítja néhány jellemző mondat Aloys Blumauerrel:

„Blumauer, (Aloys).

Cs. k. cenzor. Az első nagy költőzsenik egyike és a szerzeteskedés foglya. Aki olvasta összegyűjtött *köteményeit* és *Vergilius Aeneisének* első kötetét, melyet Blumauer oly összehasonlíthatatlanul travesztált, biztos meg erősíti ezt az ítéletet. Kiváló *Prológusa VI. Pius megérkezésére* és még pompásabb *Epilógusa* elutazására – műremekek. Nemcsak hazája, Ausztria, de egész Németország büszke lehet rá.<sup>14</sup>

Ugyanezt a célt szolgálja, mint a *Krónika a derék férfiakról* Johann Martin és Ulrich Weimar hasonló indíttatású könyvecskéje a *Bécs szerzőiről* (Ueber Wiens Autoren) és Heinrich Wolfgang Behrisch (Beris) lexikográfiailag sokkal komolyabb, gazdag bibliográfiai adatokkal ellátott kis kézikönyve *A bécsi szerzők* (Die Wiener Autoren). Rautenstrauch és a fentnevezett szerzők nem voltak született osztrákok, hanem jellemző módon más német (protestáns) nyelvterületről származtak, de az osztrák felvilágosodás bábái közé tartoztak, akikhez épp ez idő tájt csatlakozott a berlini nagy felvilágosító Friedrich Nicolai, hogy nem sokkal bécsi tartózkodása után, bizonyos fokig provokatívan ábrázolja – nevezetesen híres útleírásának negyedik kötetében<sup>15</sup> – a bécsi és a Bécs kör-

<sup>12</sup> JOHANN RAUTENSTRAUCH: (Oesterreichische Biedermannschronik. Erster Theil. Freiheitsburg, a Redlich fivérek kiadójánál. 1784. Előszó.

<sup>13</sup> Ez majdnem tökéletesen illik az említett Katholischer Fantasten- und Prediger almanach-ra.

<sup>14</sup> Vö. 10. láb. uo., 35.

<sup>15</sup> Utazás Németországban és Svájcban, 1781-ben FRIEDRICH NICOLAITÓL (Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781 . . . von Friedrich Nicolai) 4. kötet, Berlin és Stettin 1784 .Az erre kiobbant viszály Aloys Blumauerrel ismert.

nyéki irodalmi és szellemi élet visszamaradottságát. A kilencvenes években a kezdődő restaurációs konszolidációval és az élesedő ausztriai cenzurával párhuzamosan a felvilágosult irodalmi tevékenység békésebb területekre húzódtott vissza. Még a radikális áramlat vége felé jelent meg a valószínűleg kitalált Full név alatt a *Levelek az irodalom és könyvkereskedelem jelenlegi állapotáról Ausztriában* [Briefe über den gegenwärtigen Zustand der Literatur und des Buchhandels in Österreich (h. n. „1788)] c. mű, a restaurációs korszak kezdetén kiemelkedik még a nem támadóan dokumentáló *Bécsi Író- és Művészlexikon* (Wiener Schriftsteller und Künstler Lexikon Bécs, 1793), amely a szellemi Bécs egyfajta dicsőítése, hasonlóképpen, mint *Abate Andreas nyílt levele a bécsi irodalomról* (Sendschreiben des Abate Andreas über das Literaturwesen in Wien Bécs, 1795), ez utóbbi az útleírás technikájával él, hogy ezúttal a dunai metropolis kultúrájának pozitív és örvendetes aspektusait méltassa. Ezekből az enciklopédikusan feldolgozott, alapvető, irodalomtörténeti munkákból, a dinasztia többi országában írt rokon, regionális művekből és saját statisztikai-kultúrtörténeti munkájából kezdte nem sokkal 1800 után Franz Sartori (1782–1832) irodalomtörténeti ismereteit felépíteni, anélkül hogy tudta volna, hogy valamivel korábban, vagy ugyanabban az időben egy férfiú visszatért a gottschedi és khautzi értelemben vett irodalomtörténeti kérdésfelvetés kezdeteihez, és tekintélyes listát állított össze *Ausztriai német nyelvű költők jegyzéke* (Verzeichniß österreichischer deutscher Dichter) címen, amelyet akkor természetesen nem adtak ki. Ez a férfiú az alsó-ausztriai Stetteldorf nevű falu katolikus papja volt, Johann Baptist Mareck (1728–1810),<sup>16</sup> aki a régi annalista elvhez nyúlt vissza, és alapjában semmi másra nem törekedett, mint hogy kompilátori munkával elérje annak tökéletesítését, amit Gottsched adott első próbálkozásában. Már Mareck írásának címe is mutatja a rokonságot Gottsched hasonlóan nevezett *Jegyzékével*, ez is hasonlóképpen osztrák költőkről szóló, egyes, rövid monográfiáknak kronológiailag rendezett „gyűjteménye”.<sup>17</sup> Khautznak és követőinek tudománytörténeti értelemben vett enciklopédikus igényéről lemond azért, hogy a gottschedi értelemben leszűkítve, csak a szépirodalomra orientálódjon. Ezt a vonást nemcsak Marecknél találjuk meg, hanem a későfelvilágosult tendenciák német próbálkozásainak egyéb, utóljára Gottschedtől kiinduló irányzatainál is, mint pl. Cristian Friedrich von Blankenburgnak Johann Georg Sulzer *A szépművészetek általános elmélete* (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774) c. munkájához a nyolevanes és kilencvenes években írt kiegészítéseiben is. Ők is ismerhették Marecket, de biztosan jól ismerték – saját kijelentése szerint – barátját, Franz Anton de Paula Gaheis-t,<sup>18</sup> aki Marecket választotta példaképül saját próbálkozásaihoz (l. alább).

Mareck írásának hazafias impetusa igazolja az anyag ilyenfajta kiválasztását és lehatárolását, mint ahogy Gottsched tette.

<sup>16</sup> MARECK kéziratban ránkmaradt művét az Osztrák Nemzeti Könyvtár kézirat-osztályán őrzik és nemrég kiadták: Johann Baptist Mareck: Österreichs erste Literaturgeschichte aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, szerk. és jegyzetekkel ellátta Kurt Adel, Bécs, 1972; vö. továbbá KURT ADEL: Die Anfänge österreichischer Literaturgeschichte, megjelent: Ausztria a történelemben és az irodalomban Österreich in (Geschichte und Literatur) XIII. évf., Bécs, 1969. 7. szám 352–364.

<sup>17</sup> Uo. 67.

<sup>18</sup> Uo.



„Én azonban olyan költőket választottam, akik mint született osztrákok a hazát német költeményekkel tisztelték meg, és javamra fogják írni, hogy csak német költeményeket mutatok be, és nem latinokat is, melyekben pedig Ausztria nem szenved hiányt. Éveken keresztül nem keveset foglalkoztak a latin költészettel, de csak a német nyelv és az osztrák nemzet hátrányára.

Vajon a tanult osztráknak dicsőségére válik-e, hogy idegen nyelveken finomabban beszél és ír, mint az anyanyelvén? És még hozzá idegen nyelven is a külföldieknek tetszetősebben és megszokottabban, mint a sajátján? Hogy a sok államot összefogva kiterjedt, és ebben a kiterjedtségben virágzó, tanult Ausztriát ábrázoljam, nem ez volt szándékom végcélja. Ransom ezt sohasem engedné meg. Ezért ehhez a gyűjteményhez Ausztria egyéb országaiból a méltó költőket nem csatoltam, csak a haza határain belül néztem ilyenek után. Bár nehányat bevettem, akiknél nincs arra biztosíték, hogy született osztrákok, fontos körülmények azonban lehetővé teszik, hogy őket, mint honfitársakat hozzáfűzzük a meghatározott sorhoz.<sup>19</sup>

Két „osztályban” gyűjti össze Mareck az általa tárgyalt szerzőket, először tizenkilenc költőt a középkortól a XVII. századig, majd egy kb. nyolcvan-száz esztendőös intervallum után harminc szerző következik, akik a XVIII. században születtek, és így valamennyien Mareck kortársai voltak. A második csoport tehát olyan anyagot ad, amelyet Gottsched (Scheyb kivételével) teljesen kihagyott.

Nem alkalmas ez a hely arra, hogy Mareck *Jegyzékét* a kutatás mai álláspontja szerint részletesen elemezzük. De valószínűleg nagyon is helyénvaló ennek az írásnak két igen jellemző jegyére most első alkalommal felhívni a figyelmet: 1. Mareck nem említ egyetlen katolikus-egyházi költőt sem (sem a XVII., sem a XVIII. századból, még az egyébként kiadósan magasztalt Michael Denis egyházi lírájáról is hallgat);<sup>20</sup> 2. Mareck nemzeti-hazafias szándékában az osztrák költészet (különösen a XVIII. századi osztrák költészet) fejlődését hangsúlyozza ezáltal, hogy konzekvensen és korábban egyáltalában nem szokásosan (vö. például a *Bécsi Író- és Művészlexikon*) az egyéb német nyelveterrületről bevándorolt és a kor irodalmi életében számottevő irodalmárokat mellőzi (pl. Klemmet, Pezzlt és másokat). Mareck *Jegyzéke* erősen ausztriai tendenciájú: az írók és művészek kiválasztásánál meghatározóként a szépirodalomnak, azaz a költészetnek és műfajainak felvilágosult fogalmát alkalmazza, ugyanis a régi bécsi komédia elhagyása mellett hiányzik a prózában írt novellairodalom is.

Mareck művének azonos szellemű folytatására vállalkozott a már említett Franz Anton de Paula Gaheis (1763 – 1809). Barátjának összeállítása alapján ki akarta hozni folytatólagosan megjelenő füzetekben az *Osztrák költők életrajzeit* (Biographien österreichischer Dichter, Bécs, 1802 és 1803). A vállalkozás már az első két szám után elakadt, és aligha terjedt el – miután csak egyetlen példány maradt meg az Osztrák Nemzeti Könyvtárban –, mégis első

<sup>19</sup> Uo. 58.

<sup>20</sup> Hiányzik tehát pl. az egész osztrák prédikációs irodalom (jóllehet még Ignaz de Luca említi Abraham a Santa Clarat, mint a XVIII. század egyik íróját, lexikonjának második részében 1778-ban (l. ott a 475.), továbbá az összes egyházi dal.

tanúbizonysága annak az irodalmi buzgóságnak, amely Ausztriában az új évszázadban állandóan megmutatkozott. A következő évek irodalomtörténeti vázlatok sorát hozták, míg egyetlen tudós valóban monumentális munkája megpróbált minden eddigi felismerést egy szupraregionális műben összegyűjteni: Sartori kronológiailag rendező művéhez *Az Osztrák Császárság tudományos kultúrájának, szellemi tevékenységének és irodalmának történeti-etnográfiai áttekintése sokféle nyelve és ezek műveltségi foka szerint* (Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Cultur, Geistesthätigkeit und Literatur des österreichischen Kaiserthums nach seinen mannigfaltigen Sprachen und deren Bildungsstufen<sup>21</sup> c. munkájához statisztikailag összegyűjtött, lexikográfiai rendezett anyagot vett alapul, és ily módon az irodalomtörténeti dokumentáció két átörökített módszerét kombinálta. Nagy embereknek a haza tudományos -irodalmi kultúráján belül kifejtett példamutató működését – így mondja – nem lehet jobban méltatni,

„mint egy nép tudományos kultúrájának történetében, ahol minden kiváló teljesítmény megkapja megérdemelt helyét, mint egy ország irodalmának áttekintésében, ahol minden író kiemelnek szellemi termékeivel és honfitársai művelődésére tett hatásával együtt, és nevét, mint szellemi jótevő nevét megőrzi az utókor számára. Ha a *Tudós- és Írólexikon* őket egyenként mutatja be, úgy itt egy összefüggő képben jelennek meg, ahol is a nép egész művelődésének vonatkozásában ítélik meg törekvéseiket és jelölik ki helyüket, s hogy ezt a helyet megkövetelhesék, arra tudásuk, a nép életébe való beavatkozásuk, a nép magasabbra emeléséért kifejtett buzgalmuk és egyáltalán irodalmi értékük jogosítja fel őket.<sup>22</sup>

Ez az összefüggő kép azonban még igencsak mentes a késő XIX. századi historizáló öntudattól és a herderi fejlődésgondolattól. Hogy az *Áttekintés*ben nyújtott anyagot vissza lehessen vezetni egy tipikusan felvilágosodás-orientáltsgú gyakorlati alkalmazásra – így tekintve –, valószínűleg magától értetődő célkitűzésként szintén a szerző szándékában állt:

„A különböző nyelvek irodalmának ábrázolása – ahogy az itt totális áttekintést ad, – azonban *statisztikai* és *adminisztratív* tekintetben is fontos haszonnal rendelkezik. Megmutatja a különböző nemzetek műveltségi fokát, kultúrájuk előrehaladásának és akadályainak okait. Kijelöli az utakat és eszközöket, amelyeken és amelyekkel művelődésük saját individuális igényeiknek megfelelően folytathatók, megtanít arra, hogy mi használ a különböző nyelvű és műveltségű népeknek, mint ahogy arra is, hogy mi az, amit használhatatlanként vagy éppen egyenesen károsként el kell távolítaniuk. Rámutat arra, hogy különböző nemzetek hogyan jutnak el egy célhoz egyéni sajátosságaik szerint, és arra, hogyan lehet egyetértést és együttműködést teremteni. Végül megmutatja egy tiszteltetbresztő képben két- vagy harmincmillió emberből álló néptömeg szellemi tevékenységét totális áttekintés céljából, és arra tanít, hogy mindazt ismerjük és nagyra értékeljük, amin a kormány, népeinek tudományosságá érdekében, évszázadok óta csendben és zajtalanul, de szilárdan

<sup>21</sup> Vázlatos rajzokban feldolgozta Dr. Franz Sartori, I. rész Bécs. Carl Gerold nyomtatásában és kiadásában. 1830.

<sup>22</sup> Előszó XII.

kitartva és *tág birodalmának minden tartományára kiterjesztve*, sőt ezeken túl is, egészen *Görögorszáig és Ázsiáig* munkálkodott és még munkálkodik.”<sup>23</sup>

Itt nem arról van szó, hogy azt kérdezzük, mennyiben tipikusan a felvilágosodás határozza meg Sartori államfelfogását – a szövegrészlet önmagáért beszél –, és nem szükséges még egyszer a Mária Terézia óta állandóan erősödő hazafias öntudatra rámutatni, mely a XVIII. század második felében a dinasztia országaiban elharapódzik és Bécsből kiindulva megpróbálja a különböző nemzetiségeket is megragadni, elég megállapítani, hogy Sartori átviszi de Luca átörököltét étoszát az immáron elért, Metternich rezsimje alatt álló Osztrák Császárságra. A jelennek és a múltnak ez a felvilágosult öntudata szintén belezajtszik a könyv koncepciójába. Nem a császárságban egyesített irodalmak kölcsönös egymásrahatásának és kölcsönös átitatódásának belső összefüggését keresi, hanem a nemzeti irodalmak – a szlávtól, a magyartól egészen a héberig – irodalmi megnyilvánulásainak egybevetését végzi el. *A történeti-etnográfiai áttekintés* cím éppen a legtalálhatóbb, amit csak egy olyan férfitól lehet elvárni, mint Sartori és senki másától: egész életében ugyanis minden írói erejét arra tette fel, hogy az újonnan megalapított birodalom gondolkodásra és figyelemre méltó (hogy a kor kifejezését használjuk) jelenségeit katalogizálva ábrázolja, annak érdekében működött, hogy a Monarchia egységességét a saját, bizonyos értelemben még mindig klasszikus módján megszilárdítani segítse. Majdnem három évtizedig gyűjtötte mindazt, amit a (tudományos-irodalmi) kultúra gazdagítására alkottak, az anyagot statisztikailag és lexikográfiailag feldolgozta és végül, elődeire támaszkodva összeállított egy *Tudós- és Írólexikont* (Gelehrten- und Schriftsteller-Lexikon<sup>24</sup>), amelyet soha nem nyomtattak ki, de amelyre – mintegy mint az *Áttekintés* előfutárára – a Bécsben 1820-ban megjelent *A jelenleg Bécsben és Bécs környékén élő írók jegyzéke, a tudományszakokkal együtt, melyekben kiválóan ismertté tették magukat* (Verzeichniß der gegenwärtig in und um Wien lebenden Schriftsteller, nebst den Wissenschaftsfächern, in welchen sie sich vorzüglich bekannt gemacht haben) c. munka épült. A cím egyúttal igazolja, mennyire törés nélkül kapcsolódott Sartori a régebbi *Jegyzékek*hez, melyeket fentebb említettünk. Sartori – jozefinista módon regionális aspektusból kiindulva – az előrehaladó évekkel csak a Monarchia tartományok feletti álláspontját hangsúlyozza, melyre már de Luca törekedett, de amelyet most – 1804 után – ismét ki kellett mondani. Így a német–osztrák vezetés alatt álló népek egymás mellett élésének lehetőségét döntően befolyásolta az *Áttekintés*, és a Habsburg Birodalmi Szövetség minden egyes nemzeti irodalmának elismerő ábrázolása megtalálta benne restaurációs megindoklását. Nemzeti problémákat, politikai nyugtalanságokat és kultúrpolitikai divergenciákat Sartori egyáltalán nem vesz figyelembe annak érdekében, hogy egységre szítson, ill. ezeket pozitív jelenségekként értelmezi, úgy, hogy a mindenkor nemzet kibontakozása az adott császári államban, mint a lehető legjobb lehetőség jelenjék meg. Ezt annál elfogulatlanabbul tehetette, minél hangsúlyozottabban őrizte meg könyvében az objektív enciklopédikus és annalista jelleget. Egyszóval, Sartori műve tudománytörténeti orientáltságú, és a XVIII. századi irodalomtörténeti ábrázolás enciklopédikus igényét csúcsponttra vitte,

<sup>23</sup> Uo. XIX.

<sup>24</sup> Vö. uo. XII.

bár éppen az *Áttekintésnek* a német – osztrák irodalom ismertetésével való befejezése a meg nem jelent második kötetben megtagadtatott tőle. A világirodalom romantikus gondolatáról, az összehasonlító irodalomtudomány feladatfelvetésének értelmében, itt semmiképp sem lehet szó.<sup>25</sup> Josef Nadler erre vonatkozó megállapítása – egyébként 1945 után a dunai monarchia keretén belüli összehasonlító irodalomszemlélet lehetőségére való első és döntő utalás – revideálandó. Sartori kezdeménye így egyelőre nem vezetett komparatista utakra, hanem teljesen más tradíciókhoz, melyeket legközelebb más összefüggésben kívánunk majd megvilágítani. Álljon itt csak az az utalás, hogy egy fejlődési vonal vezetett következetesen Franz Gräffer (1785–1852), Johann Jakob Czikann (1789–1855) egyidejű és valamivel későbbi, már a címben is a hagyományt folytató fáradozásaihoz, *Osztrák Nemzeti Enciklopédia avagy az Osztrák Császárság tudni érdemes sajátosságainak betűrendbe szedett ismertetése* (Oesterreichische National-Enzyklopädie, oder alphabetische Darstellung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des oesterreichischen Kaiserthumes) (6 kötet, Bécs 1835–1837) c. művéhez és Constant von Wurzbach (1818–1893) *Az osztrák császári állam irodalmának bibliográfiai-statisztikai áttekintése* (Bibliographisch-statistische Übersicht der Literatur des österreichischen Kaiserstaates, Bécs, 1853, 1855 és 1857) c. munkájához és *Az osztrák Császárság biográfiai lexikonjához* (Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 60 kötet, Bécs, 1865–1891). Ezek a monumentális művek alkotják ebben a tekintetben az ismertetett tradicionális törekvések csúcs- és végpontjait.

(Fordította: Szmodits Anikó)

ZORAN KONSTANTINOVIC

## A XIX. századi osztrák regény olvasója

### *Hatástörténeti vizsgálat*

A recepcióesztétika jelenleg a legaktuálisabb módszerbeli területek közé tartozik az irodalomtudományban. Mióta H. R. Jauß (Konstanz) megkísérelte, hogy mibenlétét programszerűen közelebbről definiálja, és M. Naumann (NDK, Berlin) teamjével alkalmazhatóságának lehetőségeit marxista szempontból is megvizsgálta, az író és műve mellett egyre inkább az olvasó is mint a történetiség komponense vonul be az irodalomba. Ez vitathatatlanul joggal történik így, mert minden szerző végül is egy meghatározott közönség részére ír, számol annak ízlésével és nézeteivel, és ezáltal közönségének bizonyos történeti és társadalmi szempontból meghatározott elvárásainak tesz eleget (Jauß: elvárási horizont; Naumann: recepció előfeltételek), ugyanakkor a jó író vagy költő túl fog lépni ezeken az elvárásokon, s valami újat (innovation) igyekszik nyújtani, ami által a már létező elvárási horizont kitágul. Az ily módon, de más ismeretek és befolyások (új filozófiai nézetek, nagy történelmi események, természettudományi felfedezések stb) révén is tágult horizont alapján újabb

<sup>25</sup> Vö. JOSEF NADLER: Literaturgeschichte Österreichs, Linz, 1948. 483.

szerzők jelentkeznek szólásra, és ezáltal fejlődik az irodalom mint a mű és a közönség között szakadatlanul megnyilvánuló dialektikus folyamat. Ennek következtében egy irodalmi műnek nem lehet abszolút értéke, hanem ez az érték minden esetben a mű és az olvasó közötti kommunikálás révén módosulhat, s ezért az idők folyamán az egyes korszaknak megfelelően különböző változásoknak van kitéve. (Klasszikus példaként Cervantes *Don Quijote* című regényét emlegetik, amelyet az író kortársai teljes egészében amadisz-regényként értelmeztek. A könyv mély paródiáját először a romantikusok fedezték fel az irónia lényegének tudatában, míg a főhős igazi tragikumát csak korunk filozófiája alapján ismerték fel teljes mértékben.)

Bizonyára nem érdektelen, ha ilyen recepcióesztétikai szemléletből kiindulva a XIX. századi osztrák regény fejlődésével kapcsolatban vetünk fel néhány gondolatot: mégpedig azt, hogyan fejlődött ebben az irodalmi műfajban a mű és a közönség egymást befolyásoló hatása. A kérdésfeltevés vitathatatlanul érinti azt a gyakran tárgyalt problematikát, hogy a német irodalomhoz viszonyítva az osztrák irodalom fejlődésében megkésétt, s ugyanakkor éppen a mű és olvasója vonatkozásában meglepő ismereteket és felismeréseket nyújt. Vegyük például szemügyre azt a tényt, hogy a múlt század negyvenes éveinek osztrák szerzői az érzelmenteljes szertelenség bemutatása mellett meglepő előrelátással érzékelték az irodalom fejlődését, és a későbbi Dosztojevszkij stílusában tárták fel az emberi lélek mélységeit, vagy pedig maupassant-i témákkal előzték meg korukat (gondolunk itt például Johann Nepomuk Vogl egyes novelláira). Ilyen előrefutás egészen pontosan az akkori bécsi közönség ízlésének felelhetett meg, amely ízlés a különböző, sajátos, nemzeti elemek keveredéséből bontakozhatott ki, és a szívmelegség és a végtelen szívtelenség különleges vegyülékét eredményezte, amely végül is Qualtinger *Károly úr* kispolgár-típusához vezetett el. A német irodalommal és a német olvasóközönség elvárási horizontjával összevetve azonban még az is kiemelhető, hogy az urbanizáció Ausztriában a múlt század közepe táján messzemenően elmaradt volt a némethez viszonyítva. Abban az időben mindössze 59 olyan osztrák város létezett a 271 némettel szemben, amelyeknek a lélekszáma meghaladta a 20 000 főt. A bevételi források összevetése is ilyen eltérő különbségeket mutatott, ha a feudális arisztokrácia óriási bevételein mérjük, hiszen Ausztriában ez az arisztokrácia sokkal kifejezettebb formában létezett, mint az egyéb német nyelvterületeken. Mivel az akkori Ausztriában a szén és vasbányászat messze elmaradottabb, mint Németországban, szükségszerűen az ipar fejlődése is lassúbb volt. Mindez és még sok más jellemvonás az osztrák társadalom specifikus struktúrájában vitathatatlanul kihatással volt az olvasók elvárási horizontjára, és pedig oly mértékben, hogy minden valószínűség szerint az osztrák irodalomban elkésétt fejlődés helyett sokkal inkább eltérő elvárási horizontokról kellene beszélni.

Az osztrák olvasóközönség tulajdonságainak elemzése azonban még egészen más csábító erővel is rendelkezik az osztrák államgépezet sok nemzetisége miatt. Vajon tudatában volt-e a mindenkori osztrák szerző annak, hogy az államgépezet ilyen struktúrája miatt egészen más feladat vár rá mint a többi állam íróira? Mint német nyelvű szerző különleges értelemben volt hivatott közvetíteni és nagy mértékben olyan közönség számára is írt, amelynek nem német az anyanyelve. A Monarchia nem német nyelvű nemzetiségeinél és kulturális centrumaiban ugyanis ezeket a műveket is recipálta az olvasóközönség. A német nyelv helyzete itt olyan volt, hogy ezeknek a nemzeteknek az értelmiségei nem szorultak fordításokra, a német nyelvű osztrák írók műveiben

bennefoglalt társadalmi struktúrák ugyanakkor az övékével azonosak. Úgy vélem, hogy az osztrák német nyelvű szerzők mindezeknek a tényeknek a tudatában voltak. Ilyen vonulatot egy magyarországi példa nyomán más alkalommal szívesen végigkövetnék Karl Herloßsohn *Der Ungar* (A magyar, 1832) és Karl Wilhelm von Martini *Bilder aus dem Honvédleben* (Képek a honvédség életéből, 1854) című regényeiből kiindulva egészen Schneeberger és Kaiser munkájáig, illetve Langernek az *Alter Naderer* (Az öreg spicli) című művéig.

Ha kronológiailag követjük az osztrák irodalomtörténeti folyamatot, meg kell állapítani, hogy a kezdődő XIX. század osztrák irodalmára nem maradt mély benyomások nélkül az a tény, hogy Ausztria a Napóleon elleni győztes hatalmakhoz tartozott. Ez a győzelem látszólag megerősítette a konzervatív, legitimista és ugyanakkor számos népből álló, mindenfajta forradalmi változástól idegenkedő Habsburg-Monarchia gépezetének szellemi tartalmát is. Éppen ezért teljesen szükségszerű, hogy ekkor bizonyos nemzetfölötti osztrák patriotizmus kapott hangot. Ilyen patriotizmusból kiindulva lehet megmagyarázni azokat a törekvéseket is, amelyeknek egyik leglelkesebb védelmezője Josef von Hormayr volt; olyan almanachok és életrajzi gyűjtemények fáradhatatlan kiadója, amelyek a Monarchia valamennyi népét felélték, és a kortársi költőket – így Grillparzert is – egyáltalán nem elhanyagolható módon befolyásolták. Nyilván ennek tudatában kell olvasnunk Karoline Pichler számos történeti regényét, amelyek a nemzetiségi állam múltjának széleskörűen felvázolt témáit tárgyalják (*Bécs megszállása 1683-ban, Buda visszafoglalása* stb.). A regény irodalmi műfaja Wieland révén vonult be a német nyelvű irodalomba, majd Karoline Pichler közvetítésével került összeköttetésbe a Walter Scott-tól kiinduló hatásokkal, hogy a szerző törekvése és a közönség elvárása egymást kölcsönösen befolyásolva hozzájáruljon az osztrák-habsburg történelemszemlélet kialakulásához. Karoline Pichlernek ünnepeket, de vele nem egyenrangú követője volt Henriette von Paalzow írói kísérleteivel (*Thomas Tyrnau*, 1943); az ő nyomain indult az ismert orientalista Josef Purgstall a török időkől származó történelmi regényével, *Auf der Galerie von Riegersburggal* (A riegersburgi galérián), amely 1845-ben jelent meg három kötetben. Az effajta irodalom csúcspontját minden bizonnyal Adalbert Stifter öregkori műve, a *Witiko* jelenthette (megj. 1865 – 67 között). Benne szólal meg Ausztriának az az idealista államfelfogása, amely a Délkelet-Európa felé irányuló bizonyos küldetési tudatban szeretné önmagát megerősítve érezni.

A történelmi regény a XIX. század elején mint a realizmus előfutára köztudottan összeurópai jelenség, de a széles panorámára épülő történelmi struktúrának áthajlása a lokáltörténeti regénybe ismét csak az osztrák irodalom sajátos jegyének tűnik, még pedig mindenekelőtt az áthajlás a bécsi lokáltörténeti regénybe, ahogyan ez Karl Schuselkának *Karl Gutherz* (1841) című regényében jut kifejezésre. Ezt a folyamatot valahol vitathatatlanul a közönség elvárása határozhatta meg. Feltételezhető ugyanis, hogy a széles panorámájú történeti regény összausztriai törekvéseitől az akkori olvasóközönség elvárási horizontja még távol állt. Tisztelték akkoriban a császárt, de alig rendelkezett az olvasó túlnyomó többsége állami koncepcióval, és még kevésbé léteztek ilyen állami élmények. Csak a Monarchia széthullása után visszatekintve az elmulasztottakra, indulhatott olyan tisztázódási folyamat, amely tudatosította a fejekben azt, amit már többé nem lehetett visszaváltoztatni, s ez a folyamat vezetett el egészen sajtószerű módon egy Josef Rothnak igazá-

ban történelmi regényeihez. Ekkoriban kezd Bécsben az irodalom iránt olyan kulturális túlsúly megmutatkozni az intellektuális érdeklődés területén, amely ennek a városnak a nevét az osztrákság fogalmával teszi egyenlővé.

Ausztria kötődései a Szentszövetség keretén belül és részvétele, illetve vezető szerepe abban a kísérletben, hogy Európát a Napóleon előtti kor értelmében restaurálják, végül is olyan konstellációba torkollott, amelyet Ausztria politikai életében Vormärzként, a kulturális fejlődésben viszont biedermeierként emlegetnek. Figyelemre méltó, hogy a biedermeier jelölés nem osztrák talajon sarjad, hanem Ludwig Eichrodt sváb költő versgyűjteményének címéből ered, akinek Biedermeier nevű tanítómestere a felsőbbség és a fennálló rend iránti legteljesebb tisztelettel volt eltelve. Ugyanakkor ez a megjelölés Ausztriának bizonyos kultúrkorszakának teljes értékű foglalatává válik, egyfajta elvárási horizont átfogó meghatározójává, mint ahogyan a Vormärz kifejezés a Monarchia ébredő népeinek azt a feltörekvő szándékát fejezi ki poétikailag, amely az 1848-as forradalom tavaszi viharát megelőzte, majd később azt tükrözni látszik.

Az 1848 előtti időben még nem lehet minden további nélkül kifejezetten osztrák biedermeier regényről beszélni, még kevésbé ennek specifikus funkciójáról a fennálló elvárási horizont keretén belül. A regény ekkor társadalmilag egyáltalán nem foglalta még el helyét, és Sebastian Brunner helyzetkomikái és szóvicc-jellegű kísérletei (*A zseni balszerencséje és szerencséje*, 1843, *Az idegen és a haza*, 1845, vagy pedig *Diogenes Azzelbrunnból*, 1846) éppen annyi joggal késő romantikus művészregényként is értelmezhetők, mind ahogyan Josef Rank *Négy testvér a nép köréből* (1844) és *Az erdei mester* (1846) c. művei inkább kibővített népszerű elbeszéléseknek tekinthetők. Ennek ellenére létezett már tekintélyes elbeszélő próza a biedermeier korban. Ide sorolhatók Grillparzernek *Der arme Spielmann* és a *Das Kloster von Sedmir* című novellái, Stifter korai *Studien*-jei, valamint Franz Stelzhammer és Karl Leitner elbeszélései. Mindezek még 1848 előtt jelentek meg és hozzájárultak ahhoz, hogy a bennük leírt, magukba foglalt, s bennük kifejezésre jutó sajátosságok és tünetek, valamint az ábrázolt figurák körülhatárolják a biedermeier közönség elvárási horizontját.

Ilyen közönség ízlésének felelt meg például a szülők nélküli vagy félárva kislány alakja, aki szegény és szerény, mindenekelőtt szűzies és teljes mértékben a feltörekvő polgárság erkölcei szerint él. Ez a társadalom a nemességgel kötött kompromisszuma révén a hűséges öreg szolgának és a ragaszkodó parasztnak a figuráit alakította ki. A polgárságnál azonban az erkölcsi konvenciók túlsúlyba jutottak, és éppen ezért a lemondás erkölcsi kategóriáját fokozatosan előnyben részesítette. Így a biedermeier elbeszélő szívesen ábrázolja a lemondás legkülönbözőbb formáit, például a szenvedélyről, az élvezetről és a birtoklás utáni vágyról.

Azt hihetnők, hogy ez a közönség előnyben részesítette saját helyzetének bemutatását és a cselekményt a polgárházba és a polgári családba átültetve szeretne látni. Feltűnő módon azonban az író ennek a közönségnek mindenekelőtt tájképleírást nyújt: egyszerű falvakat, réteket és mezőt, az enyhülést és felüdülést nyújtó falusi kis kocsmát, az országút poézisát, körülvéve árnyas erdőkkel és a csend leírását egy-egy magányos tovarobogó postakocsi kürtjének örömteli hangjával szakítva meg. A társadalmi élet középpontja az árkádiai vidéki nagybirtok-udvarok és házak. A város egészen ritkán szolgál háttérnek, és látszólag akkor sem játszik különös szerepet. Az osztrák irodalom e jelenségére felfigyelve Claudio Magris megállapítja, hogy ez a bizonyos fokig manipulált



természet emlékeztet Schwind és Waldmüller festményeire, amelyekkel az ilyen biedermeier kezdődik, majd Joseph Schreyvogelnek 1827-ben keletkezett és Thomas Wendt álneven megjelent *Hogy történhetett, hogy aggregény maradtam* című elbeszélésében fejeződik ki pregnánsan. Ez az elbeszélés, amely valamennyi felsorolt és meghatározó tulajdonságot magába foglal, bevezetője annak a parasztosan durva háttért nyújtó, állandó jelennek, amely az osztrák irodalom igazi „Buen retiro”-jához vezetett.

De mit is jelent az ilyen ábrázolás a szerző és az olvasó kölcsönhatásában? Mindkettő számára a vidék és a falu idealizált világa vitathatatlanul egy sajátos embertípus társadalmilag kifejezett vetülete, amely a történelem folyamatában való aktív részvételéről lemond és az idilli vidékre menekül, hogy a szűkös élet korlátainak elviselhetetlenségét efajta meneküléssel kiegyensúlyozza. Schreyvogel elbeszélésének hőse az első azoknak a figuráknak a sorában, akik Stifter, Ebner-Eschenbach és Ferdinand von Saar műveiben ezt követően feltűnnek, és az élet értelmét a lemondásban látják. Samuel Brink, érett férfi egy fiatal lány iránti szerelméről ezekkel a szavakkal mond le: „Menj tova nyárutómnak nyájas álma!” Ezzel tulajdonképpen megadja Stifter nagy regényéhez a címszót és egyben a XIX. és induló XX. század egész költészetéhez is. A *Nachsommer* (Nyárutó) az 1848-as évben, majd 1853 – 57 közötti időben keletkezett; első kiadása Pesten 1857-ben jelent meg.

Mintha az 1848-as év forradalmi vihara nyomtalanul haladt volna el a regény fölött, a mai olvasó nem tud szabadulni attól a benyomásától, hogy talán mindaz az osztrák irodalom egészére is valamelyest érvényes. Ismét csak olyan jelenségről van szó, amelyet kizárólag recepcióesztétikai kiindulóponttal tudunk megmagyarázni. Létezett ugyan a Vormärz idején Ausztriában is igen intenzív politikai költészet, s nem áll az sem, hogy az „ifjú németek” mindenfajta benyomás nélkül maradtak volna az osztrák regényre: Adolf von Tschabuschniggnak *Moderner Eulenspiegel* (1846) és Daniel Roth *Attila* (1847) és *Sulamith* (1848) című regényei tanulságos bizonyítékai ennek. Az „ifjú németek” fellépésének módja azonban végül mégsem felelt meg annak az életstílusnak, amely Ausztriában és mindenekelőtt Bécsben kifejlődött. Így az 1848 után keletkezett regényekben is a Vormärz fentebb vázolt szellemi magatartása őrződött meg. Vonatkozik ez Stifter *Nachsommerjére* és Theodor Scheibe, Eduard Breier, Adolf Byr, Ferdinand von Toresani, Ossip Schubín és mások regényeire.

Ezzel azonban úgy tűnik, hogy a kérdésnek csak az egyik oldalát választottuk meg, ugyanakkor egy másik, fölöttébb értékes megállapítás mellett nem haladhatunk el szó nélkül. A bécsi forradalmi év legfigyelemreméltóbb következménye ugyanis az volt, hogy az író és ellenfele kibékült a rezsimmel és a Habsburg-dinasztiával, s a kibékülés ezt követően az összeomlás és a széthullás elleni közös és egységes védekezést jelentette, de egyben az olvasó kibékülését is költőjével. A szerzők így a politikai elvárás területén visszatérnek és hozzáigazodtak az olvasókhoz. De kik is voltak tulajdonképpen a biedermeier és biedermeier szellem által telített, rákövetkező korszak prózairodalmának az olvasói?

Hieronymus Lormtól, néhány könyv elfelejtett szerzőjétől ránk maradt egy pamflet, amelyben megállapítja, hogy az osztrák írók az állami szolgálathoz vannak kötve, s az irodalom számukra csak időtöltés olyan hivatali órákban, amelyeket másképpen nem tudnának hasznosítani. Akinek a művészeti rajongás emésztette fel életét, annak a vormärzi Ausztriában hivatalnokká kellett

lennie, mert különben nem volt miből megélnie, és ezért csak mellékesen töltötte be nélkülözhetetlen államhivatali funkcióját. Olyan költők, állapítja meg ez a pamflet, mint Collin, Grillparzer, Friedrich Halm és őket követve még számos ma elfelejtett író, mind hivatalnokok voltak.

Ezt a megállapítást nem lehet teljesen figyelmen kívül hagyni. Még ma is szívesen mutatják meg a bécsi városi levéltárban azokat a vázlatokat, amelyeket Franz Grillparzer hivatali órái alatt drámáinak szcenikus felépítése céljából készített. Ez a helyzet lényegében 1848 után sem változott. Ellenkezőleg, a fennálló privilégiumok tovább szilárdultak. Adalbert Stifter, az örökös tanárjelölt — ahogyan E. Alker találóan jellemzi — az őt mélyen megrázó 1848-as forradalmi év után szinte észrevétlenül állami szolgálatba mentette át magát. Az ilyen körülmények között készült művek, az udvari tanácsosok irodalma jelentette a hivatalnokok és a polgári családok tagjai részére — olyan kör részére, amely a naplóírást maga is gyakorolta — azt a műveltséget, amelyet Alfred Adler *Bütorozott nevelés* című könyvének a címében juttatott kifejezésre.

1848 után változás legfeljebb a stílus vonatkozásában, az egyes műfajok és a témaválasztások súlypontját illetően következett be. Az „ifjú németek” az osztrák irodalmi stílusra mégis kifejtettek bizonyos hatást. Ezenkívül míg a Vormärzben a dráma és a líra uralkodott, most a próza került előtérbe; — míg a Vormärz prózaírói rendszerint lírikusok vagy drámaírók is voltak, Stifter esetében a próza szinte egyeduralmódóvá vált. Helytelen volna azonban a prózának, a regénynek és a novellának ezt az előretörését egy új valóság irodalmon belüli előretörésével közvetlenül azonosítani, és benne azt látni, hogy az irodalom elvesztette azt a képességét, hogy a belsőt és a külsőt, a szellemet és a természetet együtt ragadja meg. Minthogy az sem feltétlenül igaz, hogy idealisztikus rendszer kísérleteinek az alkonya fejeződik ki benne, vagy pedig az az óhaj, hogy a valósághoz közelebb legyen. Nem alaptalanul nevezték el a német irodalomban ezeket a változásokat „poétikai realizmusnak”. Az osztrák irodalomra ez különösképpen érvényes, amin nem változtat egy bizonyos tematikai módosulás, bővítés sem (Tschabuschnigg az *Industriellen* [Iparosok, 1854] című munkájával a gyárosokat vezeti be a német nyelvű irodalomba). Még Leo Wolfram (Ferdinand Prantner), az első osztrák politikai regény szerzője is (*Dissolving views*, 1861), — aki az egyházi köröket nagyon önmaga ellen hangolja, — mint udvari tanácsos fejezi be életét. S a cseh és galíciai térségből beáramló regények (Alfred Meißnernek *Der Pfarrer von Grabefriedje* [1855], Leopold Sacher-Masoch-nak *Galizische Geschichte* [1854]) sem tudnak ennek a helyzetnek más fordulatot adni.

S hogy mennyire képes egy mű az olvasó elvárásai horizontjának más irányt szabni, és azt megváltoztatni, erre Ferdinand Kürnberger egyik regénye tűnik beszédes példának. Ez az író — egy városi lámpagyújtónak és egy piaci kofának a fia, az 1848-as bécsi barrikádok harcaik, majd az 1849-es drezdai felkelésnek a hőse, s emiatt fegyházra ítélték — szabadelvű, haladó szellemben, 1854–55-ben regényt ír *Der Amerikamüde* (Az Amerikába belefáradt) címen. Hogy ennek a regénynek Nikolaus Lenau a központi alakja, az meglehetősen közömbös, Kürnberger szándéka az volt, hogy egy kivándorló szerencsétlenségét az amerikai életvitelnek rója fel. Ez a regény hallatlan nagy közönségsikert ért el a kortársi olvasók körében, ugyanakkor viszont egyáltalán nem a szerző szándéka szerint nyert értelmezést. Míg Charles Sealsfield az „Európában elfáradt” megjelölést használja, így most az Amerika-mánia megszűnésével ez a

kifejezés polgárjogot nyert. Megjegyzésre és felfigyelésre méltó, hogy erre a megállapításra először a német nyelvterületen, Bécsben került sor. Adolf Bäuerle, a *Theaterzeitung* szerkesztője, aki a lapon keresztül Bécs hivatalos véleményét lényegesen befolyásolta, darabot ír *Glück in Wien oder Armidens Zaubergürtel* címen. Ferdinand Raimund játszotta benne Badian, az asztalos, aki a család Balwinnal és annak unokaöccsével kivándorol Amerikába, hogy ott üstökön ragadják a szerencsét, majd egy varázsöv segítségével ismét visszatérjenek Bécsbe; – s ott ezek a családottak csakugyan boldogok lesznek. Ily módon a regény a közönség szemléletében az osztrák társadalmi állapotok helyeslőjévé válik anélkül, hogy a szerzőnek ez egyáltalán szándékában állt volna: ez a polgári irodalomnak a helyeslése egy polgári közönség részéről. S hogy mennyire az irodalmon kívül élt az osztrák nemesség, az Maria von Ebner-Eschenbach egyik alakja révén válik nyilvánvalóvá. Míg a német romantika, főleg a késői romantika egész sora arisztokratákat vonultatott fel – s mind a mai napig nem tisztázott az a kérdés, hogy a romantika a feudális vagy a polgári rend irodalmi mozgalma-e –, addig az osztrák nemesség tekintélyes mecénási funkciót töltött be a zene területén, de különleges tartózkodást tanúsított az irodalommal szemben. Az írás ezekben a körökben méltatlan foglalkozás volt, legfeljebb különcök passziója. Ausztriában sem hiányoztak ebben az évszázadban a költészettel foglalkozó nemesek, de alapjában véve még Anastasius Grün gróf és Friedrich Schwarzenberg herceg is kívülálló maradtak. Különösképpen egy nemes származású írónőnek kellett számolnia azzal, hogy környezete hűvös tartózkodással fogadja. Maria Ebner-Eschenbach regényeinek tematikájával, így például a *Boženaval* (1876) és a *Das Gemeindegeld* (1887) átlépte azokat a társadalmi határokat, amelyeket a fennálló konvenciók számára megszabtak, és a polgári recepciószükségletet, amely ekkor szociális érzelmeket táplált, elégítette ki. Ilyen értelemben vált ő is polgári írónővé, mint ahogyan Ade Christen (Christiana Frideriks-Breden) és Emilie Mataja (Emil Mariot) ugyancsak polgári írónők maradtak. Ade Christen törekvése, hogy Bécsről modern városregényt írjon naturalista kilengésének időszakában, teljesületlen maradt, éspedig ugyanabból az okból kifolyólag, mint Micheal Georg Conrad kísérlete, hogy München számára írjon ilyen regényt: hiányzott a környezet és hiányzott az olvasóközönség. Emilie Matajanak támadásai az egyház, család és a házasság ellen nem találtak visszhangra, mert ezek az intézmények az olvasók felfogásában még túlságosan erős védelmet élveztek. Csak Hermann Bahr állapíthatja majd meg a naturalizmus túlhaladását. De vajon Ausztriában volt-e naturalizmus? Alker egyetlen előharcosát ismeri fel Ausztriában: ez Eduard Michael Kafka lenne, egy ma bizonyára alig ismert név.

Másrészt ugyanakkor ezzel összefüggően jelen van egy recepcióesztétikai szempontból rendkívül érdekes jelenség: Turgyev különösen erős befolyása az osztrák irodalomra. Ez már Kürnbergernél feltűnik, de határozottan érzékelhető Ebner-Eschenbachnál, és a jóval későbbi realista osztrák költészetben. Turgyev ilyen széles befolyását kétségtelenül a társadalmi viszonyok határozták meg, és nyilvánvalóan megfelelt bizonyos elvárási horizontnak. Társadalmi szempontból az 1866 utáni Ausztria és ugyanennek a múlt századi kornak az Oroszországa sok közös vonással rendelkezett. Mindenekelőtt hasonló feudális struktúra állott fenn. Ausztria 1866-ban, Oroszország a krími háborúban szenvedett vereséget. Egymáshoz hasonló nehézséggel alakult a reformok útja és hasonló volt az államegyház ellenállása is mindkét államban. Éppen ezért hasonló természetű Maria Ebner-Eschenbachnak a szociális igazságtalanságo-

kat érintő bírálata anélkül, hogy a társadalomnak az egyházba vetett támaszát megkérdőjelezte volna.

Ugyanebben az időben kerülhetett sor az osztrák olvasóközönség számának növekedésére, már egyszerűen a politikai élet intenzívebbé válása révén is. Az alkotmány újjáformálása, a liberalizmus térhódítása, az egyházi konzervatív köröket erőik összpontosítására készítették. Napilapjuk, a *Vaterland*, értett ahhoz, hogy gondolatait központba állítsa és a liberalizmus bürokráciája elleni harcát megindítsa. Valamennyi osztrák tartományban katolikus lapok és hetilapok indultak. 1875-ből a *Vaterland*-ban, a katolizált észak-német K. v. Vogelsang lép fel mint a keresztény szocializmus teoretikusa. Az irodalom és a képzőművészet számára folyóiratokat hoztak létre, a sajtó- és könyvegyesületek, nép- és ifjúsági könyvtárak katolikus szellemű műveket juttatnak el a néptömegekhez. Számos író, mindenekelőtt egyházi személyek és írók igyekeznek a liberalizmus, majd később a szociáldemokrácia egyházellenes irodalmát ellensúlyozni katolikus célzatú költéssel. Időközben azonban a szociáldemokrácia is fejlődött. Az 1848. május 11-i ideiglenes választási törvény még kizárta a legalsóbb néprétegeket a választójogból és az egyesületek alapításának a jogából, amely ugyanezeket a rétegeket érintette. Éppen ezért rendkívül nehéz körülmények állottak fenn, ugyanis semmiféle gyülekezeti és egyesülési jog nem létezett. Igaz, hogy a birodalmi Tanács 1861 óta tanácskozott ilyen törvénytervezet létrehozásáról, de csak 1867-ben fogadta el a kormány az eléje bocsátott tervezetet. Ezt követően azonnal megalakult Bécsben a Munkás Művelődési Egyesület, s a legrövidebb időn belül még további huszonhat hasonló egyesületet hoztak létre Ausztriában. Önálló munkásújságok keletkeztek, Bécsben 1867–1868-ban összesen négy. Az Eisenachi Kongresszuson, a német szociáldemokrácia alapító kongresszusán, 1869 augusztusában, közel 100 000 osztrák szavazó képviseltette magát. Mindezekben a munkás-könyvtárakban azonban egyelőre túlsúlyban volt a német idealizmus klasszikus műveltsége, mint ahogyan Marx és Engels is a német klasszikusok tanítványai voltak.

Így nem lephet meg bennünket Peter Rosegger regényeinek nagy sikere, mely a *Schriften des Waldschulmeisters*szel (1875) indult, annak ellenére, hogy ez a siker nem mindig felelt meg az irodalmi értékeknek. Alker például a XIX. századi német irodalomtörténetében megállapítja, hogy Rosegger tehetségben elmaradt Franz Michael Felder vorarlbergi regényíró mögött. Robert Musil *Mann ohne Eigenschaften* c. regényének Tuzzi nevű főosztályvezetője a Bibliát, Homéroszt és Roseggert olvassa; s a valóságban Rosegger művei csakugyan a legszélesebb olvasóközönség körében elterjedtek, és egész családokat neveltek jámbor paraszti szemléletű patriotizmusra.

Theodor Adorno, a XIX. századi regény stílustörvényét az epikus naivitás terminuszával határozza meg: az ábrázolt részleges történet nem képes az össz-társadalmi folyamatból való izoláltsága miatt ezt a történetet az egész részeként ábrázolni. Így ez a világ elvesz a részletekben. De vajon honnan ez a következetes epikus naivitás, amely egyenes vonulatként végighúzódik a XIX. század irodalmi termésén, Stifter emelkedett hangú prédikációitól Maria Ebner-Eschenbach műveltségi optimizmusán, lelkiismereti felhívásain és a jóba vetett hitén keresztül egészen Rosegger nevelési és építő szándékú figyelmeztetéséig? Nem vitás, hogy ilyen naivitás a közönség révén maradhat meg az irodalom keretei között. Nem a *Božená*val éri el Maria Ebner-Eschenbach hatalmas közönségsikerét, hanem a szentimentális motívumokkal erősen megtűzdelt *Lotti*,

*die Urmacherin* című elbeszélésével. Egyébként azonban jellemző az osztrák irodalomra, hogy szinte állandóan megmaradt az elvárási horizontnak ugyanazon a határai között, s így az a bizonyos új, amely az egyik korszakból a másikba átvezet, és amelyet a mindenkori szerző hozzáad, rendkívül szegényes. Éppen ezért Jakob Julius David *Am Wege sterben* című regényének – amely jellemző módon éppen 1900-ban, a XIX. század befejezésekor jelenik meg – hőse, Siebenschein, egyik sétáján beleütközik egy szocialista tüntetésbe, amelyhez előbb csatlakozik, majd később a tüntető munkásokat az alábbi gondolatokkal hagyja el: „Ezekért fogok tevékenykedni, elkötelezem magam nekik, de nem kötődöm hozzájuk.” David ezzel az osztrák olvasóközönség elvárási szándékát fejezi, amely túlhaladt a szerzőn. Az osztrák irodalomnak ekkor érezhetően már új impulzusokra volt szüksége.

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

KAREL KREJČÍ

## *A századforduló irodalma és kultúrája a Monarchiában — egy prágai szemével*

Különböző történelmi folyamatok eredményeképpen létesült a Duna-tájon az államoknak egy olyan halmaza, amely egymástól erősen eltérő etnikumú, nyelvű, kultúrájú és más-más hagyományokkal rendelkező népek egész sorát foglalta magában. A Habsburg-dinasztia, valamint az ellenreformációs katolicizmus volt köztük a kapocs. Azok a legfőbb tényezők, amelyek a XVII., sőt még a XVIII. században is egységben tartották ezt az összetákolt közösséget, nyugaton a német protestantizmus ellen vívott harc, keleten a török nyomása voltak.

II. József korában lép fel az a törekvés, amely egyesíteni kívánja a Monarchia népeit valamelyes magasabb rendű egység kialakításával, s ennek az „osztrák” nemzetiségnek kellett volna lennie. Ennek a törekvésnek a szolgálataiba a XVIII–XIX. század folyamán egész sor olyan mítoszt kellett állítani, amelyek a rezsimnek megfelelő történelmi tényekből konstruálják ezt az egységet, s a szükség szerint fel is használják hozzá az ausztriai nemzetiségek sajátos szimpátiáit: a lengyel katolicizmust, a magyarországiak törökellenes hagyományait, s végső soron még a pánszláv törekvéseket s az ausztriai szlávoknak a cári Oroszországba vetett hitét is.

Ilyen volt a „svéd mítosz”, amely felélesztette a svédeknek Cseh- és Lengyelország ellen intézett támadásait a harmincéves háború folyamán. Itt ugyan a katolikus s a protestáns Európa harcának egyik részletéről volt szó, amelyben az összes ausztriai nemzet jelentős részének rokonszenve a protestánsok oldalán állt, de a katolikusok uralták a mezőnyt, s a közvéleményben csak annak az emléke maradt meg, hogy idegen hadsereg támadta meg az országot, s ezzel fosztogatás, az ország és a nép elnyomorodása járt együtt.

A törökellenes mítosz egyfelől Zrínyi Miklós apoteózisán nyugodott, akit a magyarok is, a horvátok is a magukénak tartottak, másfelől Bécs kiszabadí-

tásának a megstilizálásán a törökök zárata alól, amelyben teljes egyetértésben osztoztak a főbb ausztriai nemzetek képviselői, mint például Jan Sobieski lengyel király, Stahrenberg gróf, a német – osztrák nemesúr, akikhez egy cseh, Kaplířze Sulevic, végső fokon egy, a cseh felkelés után kivégzett rebellis fia csatlakozott.

Egyébként minél inkább haladunk a jelenkor irányában, ezen a történeti mitológián annál több a repedés. Erre már akkor is sor került, amikor az ausztriai népek közös küzdelmét hangsúlyozták Napóleon támadásával szemben. Ekkor találkozott a tribünön Habsburg Károly főherceg a cseh – német nemes-sel, Schwarzenberggel, s végső fokon Szuvorovval és Sándor cárral is, akikhez a tiroli népvezér, Hofer András is csatlakozott. De ez a mítosz már összeütközés-be került a lengyelek Napóleon-mítoszával.

Az orosz cárt megegyeszer, 1848/49-ben is belekapcsolták az osztrák mítoszba, amikor mint a Habsburgok trónjának megvédőit és a népek forradalmi harcának letörőit egyszerre ütötték lovaggá a német Windischgrätzet, a horvát Jelačićot, a cseh Radetzkit és Miklós cárt.

Még a XVIII. század második felében, a robot végleges eltörlése idején alakult ki a jozefinizmus osztrák mítosza, amely úgy ünnepelte II. Józsefet, mint a falusi nép felszabadítóját.

Igaz, hogy mindezek a mítoszok autentikus tényekben gyökereztek, de úgy fogalmazták meg őket, hogy ugyanakkor alátámasszák a Habsburg-monarchia létét és igazolják jelmondatát: „Viribus unitis.” Mind a sajtóban, mind a művészetek valamennyi ágában sokoldalúan feldolgozták.

Ezek mellett a külsőséges szimbolumok mellett azonban az osztrák állam-eszmének megvolt a maga valóban művészi megjelenítése is az irodalomban, amely egyrészt a dinasztia eszméjét dolgozta fel, másrészt a nemzetek szolidaritását hangsúlyozta, és pedig gyakran haladó szellemben, annyira, hogy végül is a Monarchia alapjainak a tagadásához vezetett el.

A nemesi – polgári Ausztriának ilyen hivatalos költőjévé főleg gróf Anton Alexander Auersperg (1806 – 1876) vált, aki előbb a viharos negyvenes években Anastasius Grün álnéven a liberális polgársághoz csatlakozott, s csak akkor lett költőként és az Urak Háza parádés szónokaként az alkotmányos hatalomnak csaknem hivatalos szószólójává, amikor a hatvanas évek vége felé a nemesség egy részének a polgársággal kötött kompromisszuma után két test-vére (Carlos és Adolf) néhány évre vezető pozícióra tett szert az osztrák politikai életben.

Ausztria – Magyarország összes népének irodalma a nemzeti törekvések szócsövénél vált, amely gyakran nacionalizmusba és sovinizmusba torkollott. Ezeket az ellentéteket német részről néhány olyan szerző igyekezett áthidalni, akik más nemzetiségű környezetből származtak, s akik a haladó és forradalmi tradíciókban keresték az összekötő kapcsot, mint Nikolaus Lenau (1802 – 1850), a magyarországi német költő, vagy a hazai hagyományokban, mint Adalbert Stifter (1805 – 1868), a cseh Šumavából származó német szerző.

Mindezt meg kellett röviden említeni, hogy megértsük azt a helyzetet, amely a Monarchiának nemcsak politikai, hanem kulturális szférájában is éppen abban a kritikus pillanatban kialakult, amely a bukását megelőzte.

Az osztrák kultúráról alkotott összkép szempontjából e heterogén egység különböző tényezőit kell tudatosítani. Néhány nemzet kultúrája a maga egészében hozzá tartozott, mint a cseheké, a szlovákoké, szlovéneké, keleten a magyaroké s a horvátoké. De voltak itt töredékkultúrák is, amelyek nemcsak

marginálisan, hanem éppen a magvukkal lépték át a Monarchia határait. Ilyen volt mindenekelőtt az ausztriai németek kultúrája, amelyet nem lehet az össznémet kultúrából kiiktatni, továbbá a galíciai lengyeleké, akik kialakítják ugyan a maguk tájjelegű kultúrájának teljesen különleges modelljét, de ezzel nem zavarják meg az össznemzeti kultúra egészét. A magyarországi szerbek ugyan az össz-szerb kultúra első központjait először Pest – Budán, majd Újvidéken alakították ki, ez viszont magának Szerbiának az önállósá válásával és megerősödésével Belgrádba tolódik át. Jelentős önállóságot ér el a galíciai ukrán kultúra is. Az olaszok jelentéktelen töredékeinek ebben a keretben nincs különösebb szerepük.

Nagy hatása van az irodalom tematikájára és problematikájára a lakosság társadalmi összetételének is, ami éppen ebben a korszakban, a modern ipari vállalkozások korában játszik nagy szerepet. A Habsburg-monarchiában Galícia és Magyarország túlnyomórészt agrár jellegű, itt a nemesség játssza a vezetőszerepet, a falusi nép erősen elmaradott. Bécsben a polgárságé a túlsúly, amellyel együttműködik a nemesség egy része, s az a császári udvar köré tömörül. A cseh országrészekben a nemességnek ugyan még erős politikai vezető pozíciói vannak, de a nemzeti életben már nem játszik szerepet, úgy, hogy a század végén a kérdés csaknem teljesen megoldódott a nemesség kárára. Ugyanakkor a parasztság, miután felszabadult a robot alól, nagy fejlődést ér el mind gazdasági és kulturális szempontból, mind pedig a nemzeti öntudat szempontjából: így lesz a cseh mozgalom vezető erejévé. Ez alapvető különbséget teremt egyfelől a cseh, másfelől a lengyel vagy a magyar falusi tárgyú regény között. Az egyre erősödő cseh polgárság utoléri a hazai német burzsoáziát, s politikai, nemzeti és gazdasági szempontból éles harcot vív vele. Az osztrák és a cseh tartományokban az ipar fejlődésével a proletariátus válik egyre jelentősebb tényezővé.

A Habsburg-monarchia kultúrái különböző variánsokban érik el a fő európai irányzatokat. A klasszicizmust a romantika váltja fel, majd beköszönt a realizmus; belőle a naturalizmus fejlődik ki, amely azonban nem hat önmagában, körülötte egész sor egyéb irányzat ágazik szét, amelyek részben belőle indulnak ki, részben élesen szemben állnak vele. Hat az impresszionizmus és az expresszionizmus, a szimbolizmus és a dekadencia, a civilizmus és a futurizmus.

Az előbb említett művészi irányzatok mindegyikének megvolt a neki megfelelő filozófiája s az azzal kapcsolatos néhány tudományszakja, főleg történelmi és természettudományi irányzata. A realizmus és a pozitívizmus korszaka jelentős mértékben borította fel az egyensúlyt a gondolkodás és a tudományos alkotómunka javára. A tudomány hatalom – lett a jelszó. Ennek a szellemnek a jegyében az irodalomban is a próza került túlsúlyba a költészettel szemben; itt viszont azoké a művészeké a fölény a tiszta művészet kárára, akik egy-egy problémát oldanak meg vagy szándékosan az életből veszik témájukat.

S ekkor megváltozott a helyzet. Elkezdték a „Művészet”-et nagybetűvel írni, de az Életet, a Halált, a Nőt, a Szerelmet, a Hetérát és a Nirvánát is. Egyesek megalkuvás nélkül hirdették a „művészet a művészetért” jelszavát, mások a „művészet az életért”, miközben az előbbieket a francia szimbolistákra, az utóbbiak Lev Nikolájevics Tolsztojra hivatkoztak.

Mind a két irányzat minden ausztriai nemzetnél megtalálható. Főleg az irodalmi publicisztika terjed el, amely a legkülönbözőbb tudományos és szép-



irodalmi formákban oldja meg a kor égető problémáit. Az egész világot érintő problémákhoz Ausztriában sajátos kérdések csatlakoznak, amelyeket a nagy erővel kifejlődő nemzetiségi problematika vet fel. Egyszerre csak – nem volt elég mindössze az irodalom területén dolgozni a nemzetért s harcolni ellenfelei ellen, a szerzők ekkor nemcsak a nemzeti harc eszközeiről és taktikájáról elmélkednek, hanem magának a nemzetnek a létéről is. Minden ausztriai nemzet számára ekkor merül fel „a lét kérdése”. Vita folyik a „lengyel kérdésről”, a „cseh kérdésről”, de van „magyar kérdés”, „délsláv kérdés”, sőt, ha nem is beszélnek róla, „osztrák kérdés” is.

A „lengyel kérdés” a legrégibb. A lengyelek, akik függetlenségüket éppen a modern nemzeti érzés megszületésének pillanatában veszítették el, sohasem békültek meg ezzel a helyzettel, újra és újra ki akarták vívni szabadságukat. Ezt először fegyveres felkelésekkel kísérelték meg, amelyekkel elnyerték az egész haladó szellemű Európa csodálatát, s amelyek nagy romantikus költészettel ajándékozták meg őket, de a nemzet belső helyzete szempontjából káros hatásuk volt, s ez főleg az 1863-i felkelés után lett nyilvánvalóvá. Ekkor tették fel a „lengyel kérdést”, amely így hangzott: vajon a túlerővel szemben fellépő fegyveres felkelés valóban a legjobb út-e, amelyen járva a lengyelek elérik a jobb jövőt? A kérdés mindenütt megoldódott, ahol lengyelek éltek, de sajátos színezetet éppen Galiciában kapott.

Az első felelet úgy szólt, hogy a kezdettől fogva megsemmisülésre ítélt forradalmi harcot a nép között végzett apró munka (praca organiczna u podstaw) váltsa fel, amely arra törekedne, hogy fölemelje a lengyel nemzet elhanyagolt rétegeit, főleg a „chlopy”-t (a parasztokat) s vállalkozó burzsoáziát alakítson ki a degenerált, hazafias szempontból ugyan lángoló és lázongó, de gazdaságilag tönkremenő lengyel nemességgel szemben, amely ugyanakkor elmélyítette a szakadékokat a lengyel falu lakossága és a saját maga vezette nemzeti harc között. Így válaszolt a „lengyel kérdés”-re a varsói pozitívizmus. A krakkói konzervatívizmus viszont ezt az alapot a megszálló hatóságokkal, különösen a Béccsel való lojális együttműködés és a romantikus költészettel való radikális szakítás gondolatával egészítette ki, a romantikus költészet volt az aktív ellenállás hordozója főleg legforradalmibb képviselőjével, Juliusz Slowackival az élen. Most a romantikából csak a messianizmust, Krisztus passzív áldozatát vették át, amelyet misztikus tévelygéseinek bizonyos korszakaiban Adam Mickiewicz fejezett ki. Ez ellen az új koncepció ellen folytat most harcot a századvég lengyel irodalma, s éppen Krakkó az a város, ahonnan ez az új revizionista törekvés kiindul. Juliusz Slowacki kultusza és főleg a krakkói Stanisław Wyspiański összes művei, amelyek a Tett (nagybetűvel!) gondolatát élesztik fel, s ennek a jegyében az egyre gyengülő, a passzív áldozatot hirdető Mickiewicz-csel szemben folytatott harc lesz a „lengyel kérdés” új megoldásának hirdetője.

A „cseh kérdést” nem tették fel egészen a XIX. század utolsó harmadáig. A XVIII. században a cseh nemzet megszűnt létezni Európa számára. Megvolt ugyan a cseh nemesség, de osztrák nemességnek tekintette magát, még akkor is, ha időnként összeesküvést szőtt a bécsi kormányzat ellen, s mindenütt osztráknak is tekintették. Itt volt aztán a falu népe, amely nagy számával és öntudatával képes volt ugyan arra, hogy modern nemzetté váljon, de a külföld számára néma maradt. A század végén az újkori nacionalizmus fejlődésének keretében néhány értelmiségi elindítja az ún. nemzeti ébredés akcióját, hogy felébressze népét a vélt letargiából. Az akciónak látható, gyors sikere van, ame-

lyet az iskolázás elterjedése, a falusi népnek a jobbágyság alóli felszabadulása s a vidékieknek a gyorsan megnövekvő városokba való beáramlása is elősegít.

A század közepére teljes mértékben kifejlődött a nemzet öntudata. Prága lakosságának a többsége cseh nemzetiségű, a cseh nemzetnek megvan a maga közép- és magasabbrendű értelmisége, irodalma, kifejlődött a kereskedelem s az ipar, a politikai vezetésnek már elég ereje van ahhoz, hogy energikus harcot vívhasson a nemzet jogaiért, ha az esetek többségében a vidéki nemesség segítségét nélkülözve is. A különbség azzal a helyzettel szemben, amelynek itt egy fél évszázaddal előbb a tanúi voltunk, olyan markáns, hogy a külföldiek bámulatának, a csehek büszkeségének és növekvő önértetének a tárgya lesz.

Azután Ausztria új elrendezésével a cseheket a másodrendű nemzetek sorába vetik vissza, az ellenfelek egyre gyűlölködőbb támadásainak a tárgyává lesznek, amelyekkel egyre több pozícióból igyekeznek őket kiragadni, s Európa ezt közömbösen nézi, mintha a cseh nemzet létét egyáltalán nem venné tudomásul. Ebből származik gondolkodásának az a mély válsága, amely az új nemzedékre jellemző.

A hetvenes évek végén egy fiatal újságíró eltökélten provokatív cikket ír, amelyben megszellőzteti „a cseh kérdést”. Megkérdezi: vajon valóban megérte és megéri-e annyi fáradságot szentelni annak a harenak, hogy Európában eggyel több legyen a nemzetek száma, nem volna-e jobb valamelyik erősebb és érettebb kultúrához csatlakozni s annak a keretében dolgozni az egyetemes emberiség javáért.

A cikket ugyan felháborodottan elutasították, a nemzeti öngyilkosság filozófiájáról beszéltek, de „a cseh kérdés” nem került le a programról. Főleg a fiatalság folytat egyenesen szenvedélyes vitát arról, hogy milyen tartalmat adjon a cseh mozgalomnak, gazdagabbat, mint a nemzetiség pusztá fenntartását és megvédését. Érthető, hogy eközben szembekerülnek az idősebb nemzedék illúzióival, előítéleteivel és tekintélyével. Jól megalapozott revizionista mozgalomra kerül sor, amely elősegíti a haladó gondolatok behatolását, s amely egyenesen minden régi ellen folytatott képromboló harcba torkollik, s ezt „bálványok ledöntésének” hívják. Ennek a mozgalomnak a középpontjában egy fiatal professzor alakja áll, akit az önállóvá lett cseh egyetemre hívtak meg Bécsből: a Tomáš Masaryké.

A mozgalomnak megvannak a maga sajtóorgánumai, főleg azokban a hírlapokban, amelyeket maga Masaryk alapított és szerkesztett, megvannak a maga harcos publicistái Jan Herbennel az élen s a maga költői, mindenekelőtt a versben is, prózában is könyörtelenül vitatkozó Machar. Mivel Prágában sok, Ausztria más tartományaiából származó szláv diák tanul, a masaryki mozgalom kiterjed a horvátokra, szlovákokra, a galíciai ukránokra (Ivan Franko) és néhány lengyelre is.

Különleges fejlődése volt a „magyar kérdés”-nek, amelyet egyébként nem tettek fel világosan.<sup>1</sup> A romantika kezdetén különböző népek nemzeti érzésére voltak hatással J. G. Herdernek, a német filozófusnak a történetfilozófiai nézetei, aki a hatalmas Oroszország vezető szlávoknak nagy jövőt jósolt (a cári rezsim árnyoldalait, amelyeket Nagy Katalin udvarának fénye ragyogott

<sup>1</sup> A kiváló cseh tudós itt következő fejtegetései a lengyel s a cseh „kérdés” összefoglalása után különösen fognak hatni a magyar múltban járatos olvasóra. Mindenesetre tanulságos a saját magunk múltját így olvasni, „görbe tükörben”. Érdekes, hogy a XIX. század nagy haladó mozgalmait, kiemelkedő íróit nem is említi, 1848/49-ről is mintegy csak mellékesen ír; pedig e témakörben éppen ő sok kiváló tanulmánynak a szerzője. (A ford.)

be, mint sok felvilágosult francia kollégája, nem vette figyelembe), s ugyanakkor a magyarok megsemmisüléséről mondott jóslatot, akik el vannak szigetelve minden más nemzettől, s el fognak süllyedni a szláv tengerben. Herdernek ez a jóslata óriási lelkesedést váltott ki a szlávok körében, s a pánszláv mozgalom fő hajtóereje volt, ugyanakkor gyötrő komplexus a magyarok számára. 1849 eseményei, — amikor a magyar szabadságharcot az ausztriai és magyarországi szlávok jelentős segítségével nyomták el, s amikor az orosz cár hatalmi beleszólása döntött, a prognózist megerősíteni látszottak.

A magyar uralkodó osztály, a nemesség úgy akart szembeszállni ezzel a veszedelemmel, hogy magába olvasztja a magyarországi nem-magyar nemzetiségeket, amelyeknél a nemzeti öntudat még nem fejlődött ki teljesen, s ez főleg az osztrák — magyar kiegyezés után a kíméletlen magyarosító politika formájában jelenik meg. Ez a törekvés viszont a nem magyar nemzetiségek csírázó és egyre erősödő öntudatával kerül összeütközésbe, amelyet még külföldön élő fajrokonai is megerősítettek.

Béccsel vívott harcában a magyar uralkodó osztály viszont nem várt győzelmet ér el. A bécsi kormány, amelyet állandóan fenyeget a belső ellenzék és Bismarck Berlinjének győztes rivalitása, végül is azt az utat választja, hogy kiegyezik a magyarokkal s államszövetség formájában osztja meg velük a hatalmat; ezt a magyar uralkodó osztály elfogadja, hiszen hasonlóképpen elszigetelve érzi magát a birodalmon belül és idegen segítségre nem támaszkodhat. A magyaroknak Bécs ellen csaknem száz évig vívott harca így zárult le. A magyarok látszólag mindent elértek, amire a nemzetiségük fenntartásához szükségük volt, s abban az időszakban, amikor Ausztria többi népe kínos módon éli át kritikus időszakát, a magyar nemesség győzelemmámborban él, amely a magyar állam ezeréves fennállásának hivalkodóan káprázatos megünneplésében éri el tetőpontját, s ennek az emlékét mind a mai napig az erre az évfordulóra emelt monumentális épületek őrzik.

Viszont ezekre a mesterséges fényekre árnyékok vetődnek. Elhanyagolt a földek állapota, amelyeken a nemesség az úr, nyomorba kerül a magyarországi parasztság, és sejteni kezdik azt a veszedelmet is, amely a magyarságot az osztrák — magyar politikának a vilmosi Németország imperialista politikájához való odacsatolása következtében fenyegeti. Mint mindenütt Európában, nyugtalanító módon rajzolódik ki itt is a munkáskérdés.

Mindez ellenzéki és ellentmondó mozgalmat vált ki az ifjúságból, amely különböző szelepekre talál, végül is 1908-ban a fiatal nemzedék folyóirata, a Nyugat körül csoportosul, amelynek élén kiváló és merész írók állnak, főleg Ady Endre. A Nyugat háborút üzen az uralkodó nemességnek s a paraszt, a földműves jogaiért harcol. Ezt a haladásért vívott harcot nem kevésbé nehéz körülmények között a háború után is folytatja.

Kelet-Galíciában az „ukrán kérdés” az ukránok és lengyelek, a lengyel nemesi udvar és az ukrán falu közötti antagonizmusban nyilvánul meg, valamint az ukránok táborán belül abban a belső ellentétben, amely az ukrán nemzeti és az ún. óorosz, illetőleg nagyorosz irányzat, a pravoszlávia és a katolicizmusoshoz húzó görögkatolikusok között fennállott.

A déltiroli tartományokban mindvégig megvolt az olasz irredentizmus.

A birodalom déli részén viszont ott erjedt a csalóka délszláv kérdés. Az illir mozgalomnak — amely a herderi-kollári szlávtság hatására az összes délszláv néptörzs egyesítésére törekedett — sikerült ugyan kiküszöbölnie a különböző nyelvjárási és regionális szeparatista törekvéseket, de nem sikerült az,

amire tulajdonképpen törekedett, egy nemzetté egyesíteni a három fő délszláv nemzetet, a horvátokat, a szerbeket és szlovéneket. Az illirizmus propagálói, akiknek a vezetője, Gaj – elnyervén Jelačić bán támogatását – a bécsi kormány hívévé szegődött, nem találtak megértésre a szerbeknél, ahol a nagyszerb mozgalom terjedt el, az a mozgalom, amely az összes szerbnek Ausztrián kívüli egyesítését tűzte ki célul maga elé egy önálló szerb állam keretében.

A helyzet Bosznia és Hercegovina okkupációjával éleződött ki az 1878-i berlini kongresszus határozatának következtében, s ez a feszültség az annektálással, ezeknek a délszláv, főleg szerb országrészeknek a Habsburg-birodalomba való teljes bekebelezésével érte el a csúcspontját. Boszniában veszedelmesen kezdett el izzani a parázs.

A háború előtt eltelt utolsó negyedszázad az anarchista és terrorista merényletek korszaka volt. Bombák robbantak a cári Oroszországban és Spanyolországban, Párizsban és Amerikában. Ausztria – Magyarországot ezek a merényletek valahogy elkerülték. Egy-két balsikerű merénylet után az ötvenes és hatvanas években az öregedő Ferenc József, főhercegei és tábornokai teljes bizottsággal közlekedtek a Monarchia metropolisaiban és egyéb városaiban. A messzi Mexikóban egy kivégzőosztag oltotta ki a császár testvérének, Miksának az életét, Svájcban egy anarchista tőre ölte meg az osztrák császár feleségét, de fiának, Rudolf trónörökösnek a halála nem volt merénylet következménye.

Azután kitört a Balkán-háború, amely rendkívüli módon megerősítette főleg a szerbek nemzeti törekvéseit. S már itt fogtak hozzá annak a bombának az előkészítéséhez, amely 1914-ben fellobbantotta a világégést, s ebben az évszázados Monarchia is a lángok martaléka lett.

Ezek mellett a speciális „kérdések” mellett volt viszont még egy, amelyik tulajdonképpen az előzők eredménye. Az „osztrák kérdés” volt ez. Már akadtak, akik egyértelmű feleletet adtak rá, vagy pozitívat, s hittek a Monarchia további gyarapodásában vagy negatívat, s remélték, hogy szétesik.

Sejtették ugyan azt, ami később a valóságban bekövetkezett, de ezt senki sem merte kiejteni. Arról volt szó, hogy a Habsburg-monarchia a maga belső lényegében megszűnt létezni. Megvolt a bonyolult, a maga mechanizmusának tehetetlenségével dolgozó államapparátus, megvolt a császári udvar az öreg uralkodónak inkább dekoratív mint imponáló alakjával, aki már régen elvesztette életerejét, de szépen megformált jelenség volt a maga festői egyenruhájában, ugyancsak festői tábornokok, állami és egyházi méltóságok vették körül, a magyar és a lengyel nemesség történeti díszruhájában; végeredményképpen a belülről már roskadozó épület szecessziós díszlete volt ez, amely már elvesztette a funkcióját.

Megvolt Ausztria, de már nem voltak osztrákok. A szlávok megszűntek osztrákok lenni, a magyarok nem lettek azokká, aminthogy nem voltak soha osztrákok az olaszok sem. Igaz, ott voltak még az ausztriai németek. De ők Bismarck Németországának a győzelmétől és hatalmának a megerősödésétől kezdve jövőjüket egyre inkább Berlinben mint Bécsben látták, mindössze néhány bécsi és tiroli lokálpatrióta maradt meg hű osztráknak. Nem volt messze az igazságtól az a szólásmondás, hogy az első világháború idején, 1916-ban már csak egyetlen osztrák létezett, az utolsó: Ferenc József, s az is meghalt. A Monarchia felhúzott gépezete még két évig forgott, s azután szétesett.

Ezt a tragikus tényt a maga módján tudatosította néhány osztrák – német író, akik, ha nem voltak is osztrák – német sovíniszták, egy bizonyos nosztalgiával fordultak a háború előtti, a császári Bécshez. Joseph Roth, Franz

Werfel és mások műveiben találjuk meg ennek a nyomait. Szemléletes paradoxonnal fejezte ki ezt Robert Musil regénye, amelynek a töredékei a szerző halála után lettek híressé *Der Mann ohne Eigenschaften* címmel. Azt beszéli el benne, hogy 1912-ben Bécsben a felsőbb körökhöz tartozó személyek egy csoportja – különböző funkciók és méltóságok viselői – elhatározza, hogy nagyszabású ünnepséget készítenek elő I. Ferenc József trónralépésének évfordulójára, amelynek éppen 1918-ban kell bekövetkeznie. Mindezek az arisztokraták, tábornokok, mondén hölgyek, újságírók és tisztviselők a legnagyobb komolysággal készülnek olyasmire, amiről nem is sejtik – amit pedig minden olvasó tud – hogy éppen abban az évben, 1918-ban, szétpattan az egész, mint a szapánbuborék.

Egyébként a Monarchiának ez a belső széthullása páváskodó, provokatív jellegű lepel alá rejtőzik, amely az európai metropolisok stílusa volt a század végén; szecessziónak hívták. Ausztria – Magyarország népeinek a kulturális központja továbbra is Bécs marad, a császári udvar adja meg a „tónust”, s ez innen szétárad Ausztria minden szögletébe. A székvárosnak ez a kivételes helyzete egyébként már jelentős mértékben csökkent, a birodalom minden egyes nemzete már önállóan fejleszti ki a saját kultúráját és tudatosan törekszik arra, hogy Bécs befolyását a minimumra csökkentse. Ezért nem lehet azt mondani, hogy Bécs az, amely az egész Monarchia számára alakítja ki ezt a stílust.

A szecesszió abban a nagyvárosi és nagyvilági életben gyökerezik, amely Párizsban a második császárság idején alakult ki, s amely példát szolgáltatott egész Európának. Ott már a század közepétől kezdve találkozhatunk a szecesszióknak minden elemével, még nem mint művészeti, hanem mint életstílussal, a bulvároktól kezdve egészen az operettig. Ebből az életből nőtt ki az a kísérlet, hogy a képzőművészetben, főleg az építészetben addig uralkodó eklektikus stílust határozott céllal rendelkező és hasonló eszközökkel dolgozó új stílus váltsa fel. Az új stílus kialakításának kezdeményezései Európa minden szögletében megtalálhatók, s így 1890-ben csaknem egyszerre lángol fel a szecesszió ún. robbanása Londonban, Párizsban, Chicagóban, Barcelonában, Brüsszelben, Münchenben, Bécsben, Pétervárott. Jellegetesen városi stílus ez, nemzeti variánsainak az elnevezései tanúskodnak arról. Nincs szó francia, német, osztrák vagy orosz, hanem párizsi, müncheni, bécsi, pétervári szecesszióról.

A szecessziós stílus szorosan összefügg a modern nagyvárosok felépítésével. Látványos monumentalitásra és gazdagon tagolt díszítésre törekszik. Felhasználja ugyan a különböző történeti stílusok elemeit, de nem elégszik meg azzal, hogy kombinálja vagy új célokra adaptálja őket, hanem új, sajátos egységet igyekszik belőlük kialakítani. Hullámos vonalvezetéssel és groteszk formákkal dolgozik, amelyek az emberi motívumokat állati és művészi motívumokkal kombinálják néhány antik, a képzőművészetben gyakran alkalmazott mitológiai figura példájára, mint pl. a faunok, kentaurók, nimfák és i.t. Felfedezi azoknak a növényeknek és egyéb élőlényeknek a szépségét, amelyeket a tenger mélye rejtett el az ember szeme elől. Az új stílus, amelynek az első úttörői közé Alfons Mucha, a cseh festő és Guimard, a párizsi építész tartozik (aki ebben a szellemben alkotta meg a párizsi metró állomásának modelljét), nem szorítkozott a művészet klasszikus ágaira és tárgyaira, hanem plakátokat, ékszereket, bútorokat és különböző közhasználatú építményeket alkotott (mint amilyen a már említett párizsi metró is volt), s erős hatást gyakorolt a drámaírással s a rendezéssel és inszenzációval. Főleg a meggazdagodott burzsoázia szolgálatában áll, aki így mutatja ki a hatalmát és kél versenyre az elmúlt korok

stílusával. Főleg a városi tanácsok, bankok, takarékpénztárak és más kapitalista vállalatok emelnek reprezentatív épületeket a szecesszió stílusában, de gazdag magánemberek is, akik így egyúttal nagy bérházak építésével a nyereszkedés lehetőségére is szert tesznek. A szecessziós metropolis kiépítése céljából a városfalak ledöntésével jutnak kellő térhez, amelyek a modern háborús módszerek elterjedésével fölöslegessé váltak, — valamint egész városrészek szanálásával, amelyek nem feleltek meg a higiénia követelményeinek, mint például a régi gettó. Így alakul ki fokozatosan a szecessziós metropolis, amelyhez szorosan hozzátartozik az egész élet is, amely a széles bulvárokon és a tágas tereken zajlik. Mindehhez Párizs szolgáltatja a mintát.

Innen jutnak el a kezdeményezések Ausztriába is, ahol mindenekelőtt Bécs veszi át őket, hiszen ott vannak meg a legjobb feltételei a dekoratív császári udvarban. A Habsburgok székvárosa ebből a szempontból mégsem áll egyedül. A Monarchia más városai is csatlakoznak hozzá, de nem azzal a céllal, hogy utánozzák Bécset, hanem hogy versenyezzenek vele, s ugyanekkor kölcsönösen is rivalizáljanak egymással. E városok mindegyike arra törekszik, hogy a szecessziónak sajátos, neki megfelelő modelljét alakítsa ki. Négy város áll itt az előtérben, amelyekben a mellett a törekvés mellett, hogy különbözzenek egymástól, sok egyező vonás is mutatkozik. Bécs, Budapest, Prága és Krakkó ez a négy város.

Erre Budapestnek van a legtöbb tere, ahol a törökök a budai váron kívül kevés olyan emléket hagytak maguk után, amelyek ne engedhetek volna teret az új stílusnak. Bonyolultabb Prágában és Krakkóban a helyzet, ahol főleg a reprezentatív épületeket oda tervezték, ahol értékes történeti és műemlékek estek áldozatul. Az értelmiség fellázad a városháza körei ellen, éles harcra kerül sor, amelyben igen gyakran, mint például Prágában, éppen azok a művészek lépnek fel a műemlékek védelmében a szecessziós reprezentálással szemben, akik a maguk alkotásaival propagálják a szecessziót. Az első harc Krakkóban tör ki, ahol a modern színház épülete vált ki ellenszenvet, mert egy régi kolostornak kellett a kedvéért áldozatul esnie. Néhány év múlva nagy a háborúság Prágában, ahol a prágai városháza urait, akik kíméletlenül arra törekedtek, hogy modern nagyvárost építsenek ki, az egyik ismert író „bestia triumphans”-nak nevezte el.

Budapesten a város szecessziós kiképzése szoros összefüggésben áll azzal a magyar sikerrel, amelyet a Monarchia újjárendezésével értek el; ez a milléniumi ünnepekre épült emlékekben jut kifejezésre, mint amilyen a magyar parlament, a monarchiának talán legpompásabb szecessziós épülete,<sup>2</sup> valamint a Millénium nagy emlékműve. Bizonyos analógiákat a prágai szecesszióban is találhatunk. Prága nem építhet parlamentet, de felépíti Prága város reprezentatív házát, amelyet kongresszusi palotának fognak fel, s ezt a funkciót tölti is be. 1918-ban a csehek vezetőinek rögtönzött gyűlése itt mondta ki a kiválást Ausztriából és proklamálta az önálló csehszlovák államot. A magyar milléniumi emlékműhöz hasonlóan képezik ki a prágai emlékműveket is, amelyek a régi, egyszerű, az ünnepelt személy ábrázolására szorítkozó szobroktól eltérően terjedősen ábrázolt csoportképekben, allegorikusan igyekeznek bemutatni a nemzet történelmét. Mint ahogy a milléniumi emlékeknek a magyar állam teljes ezeréves történetét kell ábrázolnia, úgy Prágában Husz emlékművén a reformátor alakját emberek jól tagolt csoportja veszi körül, akik az egész huszita mozga-

<sup>2</sup> A budapesti Parlament építéséhez Steindl Imre terveit fogadták el 1884-ben. Az építés 1885-től 1904-ig tartott. (A ford.)

lom jelképei. František Palacký emlékművén a központban álló hőst nagy allegorikus csoport veszi körül, amely a cseh nemzeti megújulást ábrázolja, ahol a cseh nemzet génuszának lába köré tehetetlen dühvel tekeredik egy férfi kétfejű alakja, akinek a testét hársfalevelek formájában pikkelyek borítják el.

A folklór felhasználása a szecesszióknak fontos tényezője volt; ez a teljesen fejlett nemzeteknél egzotikumként hatott, a japán, a kínai motívumokkal együtt.

Ez a szecessziós folklorizmus főleg a krakkói szecesszióban játszott fontos szerepet, amely az ún. zakopanei stílus, a tátrai góralok folklór-motívumai érvényesítésére törekedett, s ezeket főleg az építészetben és az alkalmazott művészetekben használták fel. Ezenkívül a stilizált folklór belekerült a népi életnek irodalmi, főleg színházi feldolgozásába is; főleg az operett tette ezt banálissá. Így lett egész Európában a szecessziós kultúra tényezője a magyar csikós, a cigányzene, a puszta, a hegy lábánál álló csárda, a maga táncos temperamentumával. De hasonló szecessziós módon stilizálták a festői „chlop”-ot (parasztot) pávatollas sapkájával; egyúttal ez vált a nemesi származású lengyel értelmiség és a nép együttműködésének jelképévé. A „pávatollaknak” ezt a mítoszt Stanisław Wyspiański műve rombolta le radikális módon. A cseheknél a falu folklórja a nemzeti ébredés kezdetétől fogva volt a nemzeti ideológia szoros tartozéka, Tyl színdarabjaiban éppúgy megjelent, mint Smetana operáiban, s ezért már mint szecessziós egzotikumnak nem lehetett hatása. A falusi tematikának a felhasználása Csehországban ugyancsak kimondottan antifeudális jellegű. Főleg a délmorvaországi folklór félélesztése mellett a cseh képzőművészetet gazdagítja jelentős módon, s éppen a párizsi szecesszió propagálói gazdagítják (Zdeňka Braunerová).

Az a műfaj, amely a nagyvárosi életben a szecesszióra a legjellemzőbb, s amely a háború előtti Ausztria életstílusának egyenesen a képviselőjévé válik, az operett, a szecessziós színházi életben a legszélesebb közönségnél tesz szert nagy népszerűsége; viszont az igazi műértők körében nagyon kevésre értékelik, ha ugyan értékelik egyáltalán. Ez annak a következménye is volt, hogy a nagy népszerűség és a színházak kasszasikerei túltermelést produkáltak, ez a túltermelés átlagos és mélységesen átlagon aluli tömegcikket eredményezett. Ma az operett mint műfaj kegyelemben részesült, s néhány termékét, amelyek életben maradtak, ma már klasszikusnak tartják. A fülbemászó melódiák mellett megemléltendők a librettók is, amelyek nem mindig ízlésesek, amelyek azonban szemléletesen mutatják be a háború előtti Bécs és Pest életét a maga grófjaival, hercegeivel, katonatisztjeivel, nagyvilági ficsúrjaival és delnőivel. A háború valósága egyébként arra volt jó, hogy egy bizonyos idő múlva ez a világ, amely kiáltó anakronizmussá vált, taszítólag hatott. Azután új operetteket írtak, de azoknak már nem volt meg az a varázserejük, amely elődeiket klasszikussá tette. Az idő múlásával aztán a vulkán felett táncoló életnek ez a képe is elvesztette a vonzóerejét, s mindössze a kor dokumentumává lett.

Az operett, akárcsak a szecesszió összes főbb kezdeményezése, a második császárság Párizsából indult ki, ott talált megalapítójára és első klasszikusára Jacques Offenbach személyében. De aztán Bécs kerekedett felül, ahol első képviselője a híres bécsi keringők alkotójának azonos nevű fia, Johann Strauß lett, mellette Franz von Suppé és Karl Millöcker váltak nevezetessé. A kilencvenes években egy bizonyos stagnálásra került sor, igaz, nem a színház és a közönség operett-fogyasztásában, hanem a produkció értékében. Csak 1900 után lép fel az operett új klasszikusainak egy csoportja, s ebben együtt vannak a Monarchia fő nemzetei: a bécsi Leo Fall és Oscar Strauß, a magyar Lehár



Ferenc és Kálmán Imre s a cseh Oscar Nedbal, aki azzal tölti be az osztrák keretet, hogy olyan librettókat választ, amelyek a Monarchia más szláv tájain játszanak: Galíciában (*Polnisches Blut*) és Horvátországban (*Weinlese*). A császári Bécs gondtalan mulatozásainak utolsó percei voltak ezek. Strauß *Varázskeringő* című operettjének 1907-i bemutatását „a Habsburg Monarchia vénasszonyok nyará”-nak nevezték. Herrmann Bahr mondta erről: „Man hört es, und man liebt Wien mehr, denn je.”

A szecesszió kultúrájának szoros tartozéka volt az irodalmi kávéház is. Ez nem volt éppen újság. A kis kávéházak és borozók már a romantika kezdete óta a művészek találkozóhelyei és az irodalmi forradalmak bölcsei voltak. Bécsben Franz Grillparzernek volt meg a kávéháza; egy-egy kávéházhoz jelentős történelmi emlékek fűződtek, mint amilyen például Pesten a Pilvax volt. A szecessziós kávéház viszont a kor stílusához alkalmazkodott. Nagyforgalmú helyeken voltak ezek a helyiségek, ahol az írók és a művészek a maguk kiváltságos karosszékében trónoltak és hagyták, hogy ott a hódolók megcsodálják őket. A kezdő írók számára nem volt nehéz melléjük ülni és kölcsön kérni egy keveset a szomszédaikra vetődő ragyogásból. Az ilyen kávéháznak megvolt rendszerint a maga irodalmi pincére, aki ismerte a kor összes nagyságát, megengedte magának, hogy bizalmasodjék velük, megértette, hogy a fiatalok itt-ott pénzzavarba kerültek, s szinte beleszámított az irodalomba.

Számos ilyen vállalkozás mellett mindenekelőtt a bécsi Café Zentral volt az, ahonnan igen sok, az egész Monarchiára kiható kezdeményezés kiindult. Karl Kraus, az osztrák – német satirikus 1899-ben *Die demolierte Literatur* című groteszk szatírával szerkesztette ki ezt a kávéházat, ahol leírja hogy a linzi úr (der Herr von Linz) a „Café Griensteidl”-ben hogyan lesz az irodalmi társaság vezére, hogyan ad utasításokat, s támogatja a különböző középszerűségeket. Kraus kis szatírája jelentős fordulat előszele volt az irodalomban, hasonló ahhoz, amit valamivel később Kraus barátja, Adolf Loos az építészetben valósított meg, amikor kérérelhetetlen harcot hirdetett az „ékitmény”-ért s ezzel együtt az egész szecesszióért.

S ha e korszak irodalmát távolról sem tudjuk a szecesszió fogalmába belesűríteni, mégis, a fejlődés e pillanatában bizonyos vízválasztót kell látnunk, amelyet természetesen csak a tények konfrontációjával vagyunk képesek tudatosítani.

A századforduló irodalmának általában az 1890 és az első világháború kitörése között eltelt korszakot szokás számítani. A különböző irányoknak és hatásoknak már említett sokaságára való tekintettel nehéz számukra közös elnevezést találni. Az osztrákok „újromantiká”-nak hívják, s ennek csak annyiban van meg a létjogosultsága, hogy ez az irodalom a litteratúrának sok olyan területét és módszerét rehabilitálja, amelyet a realizmus és naturalizmus előző korszaka kiiktatott belőle. Sokkal jogosultabb ez az elnevezés az egykorú lengyel, főleg a krakkói irodalomban, mert itt valóban a lengyel nagyromantikus költészetből indulnak ki, s a hatása alatt is maradnak az újításra törekvő erőfeszítéseik közben. A szó szoros értelmében vett szecessziós elemek nem dominánsak ebben az irodalomban, végeredményképpen az irodalom kontextusában nehéz megragadni őket, nem úgy, mint a képzőművészetekben, főleg az építészetben. Ez a szecessziós háttér mégiscsak létezik az irodalomban is, s viszont a szecesszióból nem lehet kiiktatni néhány olyan irodalmi elemet, amelyek szorosan nem függenek vele össze, mint pl. az irodalmi dekadencia bizonyos formáit, Przybyszewski korszaka például elválaszthatatlan a szecessziós Krakkótól.

Ami az említett vízvázasztót illeti, amelyet a század eleje jelent, az inkább formális jellegű. A „moderna” első évtizede a legkülönbözőbb hatások befogadásának, a régebbi irányzatok ellen vívott harcoknak, az útkeresésnek az ideje. E korban beérik ugyan néhány jelentős tehetség, de a kor számos törekvése csak keletkezése pillanatára érvényes, s értéke csak a fejlődési szakasz szempontjából, dokumentumként van. Az új évszázad olyan tehetségek beérését hozza magával, akik már azelőtt indulnak fejlődésnek, de ekkor érkeznek be egész sor jelentős új tehetség is.

„A linzi úr”, aki Kraus bécsi kávéházában a csődbe jutott irodalmat dirigálja, Herrmann Bahr, a bécsi kritikus, elmélet- és drámaíró, aki rendkívül mozgékony, sokoldalú és látványos hatást gyakorol nemcsak bécsi környezetére, hanem bizonyos mértékig Prágára is, ahol különösen Jaroslav Kvapil, Jaroslav Vrchlický tanítványa volt a barátja, aki mesterét főleg abból a szempontból követte, hogy az egykorú Európa modern irodalmához vonzódott, s ezt mint jelentős színpadi rendező, dramaturg, végül is mint a prágai Nemzeti Színház igazgatója érvényesítette. Saját művei néhány kimondottan szecessziós vonás hordozói. Ezzel szemben a berlini „Moderne” elutasította Bahrt, a Berlinben debütáló lengyel Stanisław Przybyszewski ki akarta küszöbölni Bahr befolyását prágai barátaira, ami egyébként nem volt nehéz, mert a prágai dekadensek csoportja feszült viszonyban volt Bahr barátjával, Kvapillal azért, mert más volt a Vrchlickýről vallott álláspontjuk. Bahr egyenesen megragadta azokat az új irányzatokat, amelyek Párizsból érkeztek, s készégesen propagálta őket. Zela naturalizmusától áttér a szimbolizmushoz, a dekadenciához, az impresszionizmushoz, 1900-ban könyvet ír a szecesszióról.

Bahr művének és hatásának nagy része a színházban érvényesül, ahol mellette a határon túlra is hatást gyakorló bécsi drámaíró, Arthur Schnitzler áll. 1894-től irányzatainak propagálására Bahr a *Die Zeit* című folyóiratot adja ki, ahol többek között a bécsi bohémnak, Peter Altenbergnek (1859 – 1919) az eredeti, magát aforisztikusan kifejező tehetségét fedezi fel, aki az ő közvetítésével lesz szűkebb hazáján kívül is népszerűvé.

A bécsi *Modernének* ezt az első korszakát, amelyet K. Kraus támadott meg, a század végén fiatalabb nemzedék váltja fel, amelyből mélyebb és tartósabb hatású tehetségek kerülnek ki. A satirikus Kraus mellett Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929), Bécs lírikusa és a nagyvilágot jól ismerő Stefan Zweig (1881 – 1942) tartozik közéjük, hozzájuk csatlakoznak aztán a prágai németek, akiknél a cseh hazához való szentimentális vonzódás mellett a gyökértelenség erős érzése is megfigyelhető, főleg azoknál, akik zsidó származásúak.

Mindez elsősorban az árja német Rainer Maria Rilkére (1875 – 1920), Európa egyik legnagyobb lírikusára, a kozmopolita költőre áll, aki rövid élete folyamán felváltva különböző környezetben élt, de zsenéiben a legforróbban „a haza élményét” (Heimatserlebniss) fejezte ki: Prága volt ez a haza, amelyet fiatalon hagyott el. A cseh kultúrához fűződő viszonyában figyelemreméltó, hogy egyenesen csodálója volt Vrchlický-nek abban a korban, amikor az öreg mester a cseh „moderna” gyűlölködő támadásainak céltáblája lett.

A prózában Franz Werfel (1890 – 1945), a prágai születésű zsidó származású prózaíró áll mellette, aki a második világháború borzalmai között extatikus katolicizmusban talált menedékre. Az egzisztenciális borzalomnak egy kissé öregebb, világhírű képviselője Franz Kafka (1883 – 1924) hiába akar a zsidóságban gyökeret verni. Nagy érdemeket szerez mint közvetítő a cseh és a német kultúra között egy másik prágai: Max Brod (1884 – 1968). Az osztrák

– német költők gyökértelenségének a lényegét a második világháború után Robert Musilnak (1880–1942) már említett regénye leplezte le.

Nemcsak az ausztriai népek, hanem az egész világ irodalmára nagy hatást gyakorolt a pszichoanalízis bécsi megalapítójának, Sigmund Freudnak (1865–1839) az elmélete.

Csehországban az új irodalmi irányzatok befogadására Jaroslav Vrchlický (1853–1912) fenomenális költészete készítette elő a talajt, azé a költőé, akinek a jelentősége nem annyira művei abszolút értékeiben rejlik, bár azok is nagyok, hanem széles látókörében és ötletei gazdaságában. Vrchlický fordításaival a cseh irodalom sajátjává tette minden korszak összes európai és néhány nem-európai irodalom legfőbb kincseit, és saját műveivel a cseh költészetben lírai és epikai formák beláthatatlan sokaságát honosította meg a régi Kínától kezdve egészen a modern szimbolistákig. Művének köszönhető, hogy nyitva állt az út a „moderna” számára, ezt viszont teljes mértékben csak a halála és a kor harcainak lezárása után fogták fel.

A fiatal költészet ugyan öntudatlanul Vrchlickýből merített, de a modern költészetet maga és a maga módján akarta fölfedezni, mert megérezte, hogy Vrchlický recepciója a mester minden újítása ellenére sokban mégis a régi iskolát érvényesíti. S így a „moderna” fellépését éles, sokszor egyenesen gyűlölködő támadások kísérik ez ellen az öregedő úttörő ellen. Vrchlický mindenekelőtt a francia költészet irányában tájékozódott, amelyet közvetlenül, bécsi segítség nélkül tett magáévá.

Csehországban az új nemzedék fellépése párhuzamosan halad a filozófia s ideológia (erről már volt szó) s a tiszta irodalom vonalán. S ha a modern ideológiai mozgalomnak megvan a támasza Masaryk új folyóirataiban, az irodalmi frontnak kezdetben nincs szócsöve, kialakulásához a provinciális morvaországi lapokat használja fel. A kilencvenes évek közepén kerül sor néhány kísérletre, amely a „moderna” egyesítését tűzte ki célul; ilyen a *Cseh moderna* kiáltványa (1895), amelyet különböző irányzatok szerzői írtak alá, – vagy a *Szeccesszió almanachja* (1896), amelyben viszont a szeccesszióról alkottotkép igen ködös.

Ugyanakkor 1894-ben a fiatalok egy csoportjának sikerül saját folyóiratot alapítani, amelynek az volt a feladata, hogy maga köré gyűjtse az új művészet egész mozgalmát. Ez viszont már a kezdetek kezdeténél zátonyra fut, mert a célkitűzések különbözők. Így a folyóirat kezdetben csaknem vezetőszerepet játszik a cseh modernista mozgalomban, később azonban, további fennállása idején, a mozgalom peremére kerül. Alapítói, a kritikus Arnošt Procházka (1869–1925) s a költő Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) ugyanis egyetlen irányzatnak, a dekadenciának a határozott hívei, s ezt propagálják mind saját műveikkel, mind nemzetközi tájékozódásukkal. Mégis a „Moderná revue”-höz a kezdeti időkben néhány jelentős költő csatlakozik, akik azonban gyorsan megtalálják a maguk útját, főleg Otakar Březina (1868–1929), az átszellemült szimbolista.

A *Moderná revue* történetében egy bizonyos közjátéknak van fontos szerepe, amely Berlinből származik, de lengyel szerzőtől. A lengyelek között az új irányok első propagálója Zenon – Przesmycki – Miriam (1861–1944), a varsói kritikus, aki Vrchlickýtől tanult, tőle jutott el a varsói szimbolistákhoz, főleg Maeterlinckhez. Elméleteinek Krakkóban van erős visszhangjuk, ahol kialakul a krakkói „moderna”, K. Przerwa – Tetmajer (1865–1940) költővel és Jan Kasprowiczsal (1860–1926) az élen, akinek a költészete viszont a századfordulón alakul ki teljes mértékben.

Itt viszont, a berlini német – skandináv bohémvilágban lép fel az az író, aki nézeteivel és stílusával faszcinálja német környezetét, s a lelkesedés művei iránt eljut Prágába és Krakkóba is. Stanisław Przybyszewski (1866 – 1927) ez az író. Berlinből Krakkóba utazik, ahol egy bizonyos idő múlva életének és környezetének viharos bohémságával felborítja a konzervatív város nyugalma. Népszerűsége Lengyel- és Csehországban egyenesen óriási, majd Oroszországba is eljut, de gyorsan elhalványul és a fiatalabbak hatásának adja át a helyét.

1900 után a cseh „moderna” viharos korszakának vége, viszont néhány jelentős egyéniség lép fel, akik egy bizonyos elszigeteltségben fejlődtek költővé. Ilyen Petr Bezruč (1867 – 1958), Viktor Dyk (1877 – 1931), Karel Matěj Čapek – Chod (1860 – 1927; nem azonos a nála fiatalabb Karel Čapekkel, aki csak közvetlenül az első világháború küszöbén lépett fel), e korszak legnagyobb prózai tehetsége. Már-már fel-feltűnedezik Jaroslav Hašek neve is, akivel azonban a komoly irodalomban akkor még senki sem számol.

A lengyel Galícia irodalmában Stanisław Wyspiański (1869 – 1907) fellépése jelent forradalmi eseményt, akinek a viszonylag rövid, mindössze tíz évig tartó irodalmi pályafutása (első jelentős műve 1897-ből való) éppen abban a pillanatban indul el, amikor Stanisław Przybyszewski dicsősége elhalványul, de gyors ütemben olyan nagy a visszhangja, hogy sokan a nagy romantikusokkal teszik egyenrangúvá. Wyspiańskinak a nagymértékben szintetikus műve egyszerre romantikus és antiromantikus, szecessziós és szecesszió ellenes. Mind formái, mind eszmei szempontból Adam Mickiewicz és Juliusz Słowacki művéből indul ki, de harcol az ellen a passzív messianizmus ellen, amelyet az *Ősök* híres szerzőjénél és epigonjainál talál; szecessziós módon vannak víziói, amelyekben a krakkói Wawelt az athéni Akropolisszal kapcsolja össze, ugyanakkor leleplezi a krakkói értelmiség szecessziós folklórját, amely a parasztok festői, pávatollas sapkájú népviselete iránt táplált lelkesedésében látta a közeledést a néphez s az égető társadalmi kérdések megoldását.

A galíciai ukránoknak ebben az időben Ivan Franko (1856 – 1916), a harcos politikus és újságíró lesz a jelentős képviselője, aki mint igen termékeny költő, próza- s drámaíró és fordító is kiváló. Műveiben főleg a társadalom problematikájával foglalkozik, amelyet haladó szellemben fog fel: a galíciai ukrán paraszttal és a kelet – galíciai olajbányák munkásaival.

A magyar irodalomban új eszmékkel töltötte be az életet a fiatalság, főleg azokkal, amelyek Párizsból származnak. A prózában a naturalizmusnak s a pszichologizmusnak van nagy hatása, a szecesszió áramlata az urbánus témáknak kedvez. Egyszerre ér ide a francia szimbolizmus s néhány osztrák – német költő, főleg Rilke és Hofmannsthal. Mint mindenütt, a nagy oroszoknak és a skandinávoknak van erős hatásuk. Különböző filozófiai és szociológiai problémákról folyik a vita. Az 1905-i orosz forradalomnak van megrázó hatása. Új eszméket propagál főleg *A Hét* című folyóirat, amelyet 1890-től Kiss József ad ki és a *Huszedik Század* című szociológiai szemle.

Végül is a folyamat 1908-ban kristályosodik ki a *Nyugat* című folyóirat alapításával (1908 – 1941), amely összefogja a fiatalok mozgalmát, s törekvéseik elé szilárd célpontot tűz ki, főleg annak a következtében, hogy köréből kerül ki az a vezető személyiség, amelyé Ady Endre (1877 – 1919). a lírikus és publicista válik. Ady a magyar provincia szülőtte, Debrecenben tanul és a haladó mozgalom élénk központjában, a fővároson kívül (Nagyváradon) működik; ez eszmevilágának, főleg újító és reformtörekvéseinek olyan indítékokat ad, amelyekhez a még mindig a milléniumi ünnepségek hamis mámorában élő

Pesten talán nem jutott volna. Újságíróként kezd működni, majd Párizsba utazik, ahol eléri fejlődése csúcspontját a kor leghaladóbb eszméinek szellemében, ott érik meg a művészete is. Azok a verseskötetek, amelyeket hazatérése után publikál, zsenyéivel szemben nagy lépést jelentenek előre. Az egykorú Franciaország inspirációja és a hazai hagyományok mély gyökerei egyesülnek bennük. Mind formai, mind eszmei szempontból teljes mértékben beleilleszkedik kora kontextusába, miközben megőrzi önálló egyéniségét. Mindenekelőtt lírikus, a szerelem örömeiről és csalódásairól ír, de a fin de siècle emberének válságai sem idegenek tőle. Ugyanakkor népzvezér költő is, aki azok ellen az elavult előítéletek ellen harcol, amelyek a nemesség vezette népe számára megnehezítik a haladás felé vezető utat. Harcol a politikai vezetők Bécs-barát politikája, hevesen tiltakozik a világháború réme ellen. Körülötte csoportosul az egész mozgalom, amelyet a „Nyugat” keltett életre és vezetett. Az utolsó években viszont az ő verseiben is a fáradtság jelei mutatkoznak, közvetlenül a háború befejezése után hal meg úgy, hogy műve a századforduló korszakával együtt zárul.

Az ő oldalán harcol e korszak legjelentősebb magyar prózaírója, Móríc Zsigmond (1879 – 1942), aki regényeiben az akkori Magyarország egyik legfájdalmasabb kérdését elemzi, a magyar falu nyomorúságos helyzetét és elmardottságát, a paraszt nyomasztó sorsát, aki a nemesség járma alatt nyög.

Némileg más a horvát modernizmus fejlődése, amelyet az irodalomtörténet 1895-tel indít meg. A modern áramlat itt is l'art pour l'art és társadalmi problémákat tárgyaló ágra oszlik. Az elsőre, mint máshol, főleg az ismert francia áramlatok hatnak, a másodiknál azért, mert a politikai viszonyok következtében sok horvát diák Prágába ment tanulni, erősen érvényesülnek Masaryknak s az ő hatása alatt álló ifjúságnak az eszméi. A haladó horvát és cseh mozgalom között így olyan kapocs keletkezik, amelynek megvan a szlovének-nél, a galíciai ukránoknál (Ivan Franko) és néhány lengyel-nél is a maga analógiája.

A horvát költészetben részben modern irányban fejlődik Silvija Strahimir Kranjcević (1863 – 1903) lírája. Az ismert európai áramlatok mellett az új horvát költőnél megnyilvánul a jelentős hazai hagyományokhoz való ragaszkodás is; így Ivo Vojnović (1857 – 1929) művében, aki a modern horvát dráma megalkotója, s bizonyos hasonlóságot mutat a krakkói lengyel Stanisław Wyspiański-val; a régi Dubrovnik (*Dubrovačka trilogija*, 1900) és a szerb hősi énekek (*Smrt matke Jugovića*, 1901) hanyatló hagyományait ápolja. Vladimir Nazornál a nemzeti történelem, legendák és mítoszok világa érvényesül.

A szlovének is 1895-re teszik irodalmuk modernista fordulatát; ez a legfontosabb szlovén irodalmi folyóiratban valósul meg, amelyet először *Zvon*, majd *Ljubljanski Zvon* címmel adtak ki; a lírikus Josip Stritar (1836 – 1923) alapította, akihez az új nemzedékek felleptével további költők csatlakoztak, mint a némileg a cseh Macharra emlékeztető harcos Anton Aškerc (1858 – 1912) majd a költő és prózaíró Ivan Cankar (1876 – 1918). Végül is vezető helyet vív ki magának a szlovén költészetben Oton Župančič (1878 – 1919), aki saját költői műve mellett a szlovén irodalmat lelkes fordítói munkával is gazdagítja.

A világháború kitörése ugyan nem zárta le a századvég valamennyi irodalmi irányzatát, de egészen más összefüggésekbe állította őket, sokuknak új értelmet adott, és egyre gazdagabban kombinálta új kezdeményezésekkel, amelyek az új életfeltételek következményei voltak.

(Fordította: Sziklay László)

KERESZTURY DEZSŐ

## *Napoleon mint „Felszabadító” – magyar szemmel*

### I.

Napoleont nyilván kellemetlen meglepetésként érte, hogy 1809-ben a magyarokhoz intézett proklamációja – ugyanúgy mint korábban a lengyelekhez intézett – hatás nélkül maradt. A Korzikait rosszul vagy hézagosan tájékoztathatták. A Forradalom-fia jól tudta, hogy a Habsburg-monarchia kereteiben nemegy olyan nép él, amely szívesen lerázná magáról a Birodalom kötelékeit. Világszerte ismeretes volt, hogy ezen a területen újra egyre jobban kiélesednek az ellentétek a központi hatalom és a régi birodalmi hagyományokat ápoló, vagy újabb birodalmak megteremtésének vágyát hordozó népek nemzeti törekvései közt. A francia forradalom s főképpen az a nemzetállam-eszme, amely a forradalom végső szülötteként testet öltött, igen nagy hatást tett Kelet-Európában. Mindenütt újraéledtek a függetlenségi mozgalmak nemegyszer igen radikális formában jelentkező változatai. Amikor azonban Napoleon az elégedetlen népekhez fordult s felszólította őket, hogy keljenek fel a központosító Habsburg-hatalom ellen, a helyzet meglepően új arculatot mutatott. A kelet-európai hűbéri rendszereket fenntartó földbirtokosok anyagi ereje éppen a francia hadjáratok következtében megnőtt; már csak ezért sem állt érdekükben, hogy a maguk addig meglehetősen nyugalomban fejlődő és jövedelmező hadi-szállításokat folytató területére vigyék át a háborút. Emellett: Napoleon kiváló hadseregétől talán még kevésbé tartottak, mint saját parasztjaik kiegyenesített kaszáitól és baltáitól. A magyar rendek jóval Napoleon megérkezése előtt kiegyeztek a központi hatalommal.

A felkelés tehát elmaradt, s bár Napoleon modern, harcedzett hadai pillanatok alatt lesöpörték a harc térről az utolsó magyar nemesi fölkelés parádés bandériumait, a kelet-európai területeken mégsem tudták megdönteni a fennálló rendet. Közben persze az is nyilvánvalóvá lett, hogy Napoleon sem a Forradalom – hű – fia már. A magyar – s az egész kelet-európai – nemesség véleményét erről példás tömörséggel foglalta össze Berzsenyi Dánielnek 1814-ben, Napoleon bukásakor írt epigrammája:

Nem te valál győző, hanem a kor lelke: szabadság,  
Melynek zászlóit hordta dicső sereged.  
A népek fényes csatatásba merülve imádtak,  
S a szent emberiség sorsa kezébe került.  
Ám de te azt tündér kényednek alája vetetted,  
S isteni pálmádat váltja töviskoszorú.  
A mely kéz felemelt, az ver most porba vizsontag;  
Benned az emberiség ügye bosszúlva vagyon.

Azt azonban, hogy Napoleon informátorai mégsem voltak teljesen tájékozatlanok, hogy inkább csak az erőviszonyokat ítélték meg helytelenül, nem egy érv, adalék bizonyítja. Mert hiszen volt nem egy s nem is jelentéktelen réteg, csoport ezen a területen, amely változatlanul úgy tekintett fel Napoleonra, mint a kor gigászára s úgy várta csapatait, mint felszabadulásának biztosítékait. Közülük most különösen egy rétegre kell figyelniünk: a magyar bonapartistákra. Ezzel a névvel általában a III. Napoleon idején fellépő s a Habsburgok ellen a francia császár segítségét kérő csoportosulásokat szokták megjelölni. Hogy a bonapartizmusnak volt egy korábbi, a századfordulón kibontakozó változata is, kevésbé ismeretes. Kosáry Domokos a területet igen körültekintő alaposítással megvizsgáló tanulmányában (Századok, 1971. 545–629. lap; ott megtalálható az idevágó legfontosabb irodalom is) inkább a magyar jakobinusok közt keresi Napoleon igazi híveit. Úgy gondolom azonban, főként ha a Napoleon körül felkavargó és igen magasra csapó hullámverést az egész világra kiható teljességében és sokrétűségében nézzük, nemcsak lehetséges, de jogos is már az ő korában bonapartizmusról beszélnünk. Kosáry — kitűzött célja szerint — a kérdés magyar vonatkozásaira összpontosítja figyelmét. Eredményeit azonban érdemes tovább gondolni.

Érdemes főként a kutatók figyelmét felhívni erre. A magyar irodalom története nem egy érdekes emléket tartja számon ennek a korai bonapartizmusnak. Előzményei már II. József alatt feltűnnek. A gyarmatosítók általában maguk nevelik fel hatalmuk megdöntőit. Így járt II. József is. Őt magát ugyan nem azok kényszerítették térdre, akiknek az ő intézkedései nyitottak pályát a felemelkedésre: az adminisztrációja felépítésében szükséges honorácior-értelmiségi rétegek; — de a birodalom létének jogosságát ezek vonták először, s modern érveléssel kétségbe. II. József a magyarországi hűbéri rendeknek adta vissza előjogaikat; utódja, II. Lipót túlságosan is rövid időt kapott arra, hogy okosan kösse meg a szükséges kompromisszumokat; ennek utóda, Ferenc, viszont elég idővel — és lényegesen jobb világpolitikai körülményekkel — rendelkezett ahhoz, hogy államát a Szentszövetség steril, de szorosan záró rendőri rendszerébe kapcsolja. A birodalom átalakításának erősen jozefinista szellemű, nyugtalan rétegeit, a jogfosztott honoráciorokat, a reményük vesztett polgárokat, az új vizek új szelein hajózó értelmiségieket s a megcsalódott nemeseiket egyaránt megtorpanásra kényszerítette a Martinovics-per — ebben a magyar „jakobinusok” minden rétegének jeles képviselői kerültek a vádlottak padjára, börtönbe vagy a hóhér kezére —; megtorpanásra, de nem ügyük végleges feladására. Ezek a körök szétvertségükben is Párizsra vetették szemüket, s Napoleonban, a Forradalom-fiában, a nyugati hűbéri rendszerek megdöntőjében látták és várták felszabadítójukat. Nem szolgáltak persze, mert nem is szolgálhattak egy hazai forradalom tömegbázisául; jó két évtizeden át még a komolyabb reformokra törekvő konzervatív politikusokéul sem. De — legalább eszmélkedésben — előkészítői voltak a húszas-harmincas években emelkedni kezdő nagy reformmozgalomnak. Márcsak azért is szükséges volna velük alaposabban foglalkozni.

Itt és most csupán ennek az állandó fenyegetettséggel dacoló, a mélységbe-szorítottságból mégiscsak ki-kimerészkedő, tengerszint alatti világnak egyetlen, a maga nemében páratlanul fontos művére. Batsányi János *Der Kampf* című könyvecskéjére szeretném felhívni a figyelmet. A sajtóságos kompozíció, amely körülbelül másfél századon át lappangott, amely után a *Batsányi Művei* kritikai kiadásának szerkesztői évtizedeken át hiába nyomoztak Európa



könyvtáraiban, több mint egy évtizede került elő sajtószerű véletlenek összecsátása nyomán. A kritikai kiadás negyedik köteteként, 1967-ben, sajtó alá is rendezte a megtaláló Zsindely Endre. Úgy látszik ez a mű némaságra született. Azóta sem foglalkoztak vele komolyabban, pedig kivételes fontosságú dokumentuma mind Batsányi pályájának, mind a már említett korai magyar bonapartizmusnak.

A mű létrejöttének, eltűnésének és megtalálásának legfontosabb mozzanatai a kritikai kiadásban megtalálhatók. Pár szóval mégis utalnunk kell rájuk. Batsányi 1796. május 23-án szabadult ki a kufsteini várbörtönből. Csak Bécsben talált életlehetőséget, rosszul fizetett állami kistisztviselőként. De hamarosan kapcsolatba került nemcsak a Bécsben élő magyar írókkal, hanem az osztrák felvilágosodás vezető embereivel is; egyebek közt Joachim von Müllerrel, Napoleon majdani miniszterével Westfáliában. Itt fonódott szerelme későbbi feleségével, Baumberg Gabriellával. Az ő levelezésükben esik szó először arról az ódáról, amely a *Der Kampf* első részének fő darabja. A kötetben szereplő versek egy kis csokrát Joachim von Müller vitte el még 1803-ban Weimarba, barátjának, Herdernek. Batsányi kísérőlevelében ilyesmiket olvashatunk: „Csak arra kérem Önt: egyetlen körülményt ne hagyjon figyelmen kívül: ez életem legnagyobb és egyetlen titka! És egész további sorsom ebben az életben kockára kerülne, ha e titokra fény derülne”. A küldeményt Müller már csak Herder fiának adhatta át; így került néhány részlet Herder tekintélyes folyóiratának, az *Adrasteának* posztumusz számába. Batsányi aztán éveken át dolgozott művén, amely 1810-ben jelent meg először. Az *Adrasteában* közölt részletre Kazinczy néhány epés megjegyzése hívta fel a kutatók figyelmét; az első példányt, a könyvet díszítő rézmetszet nélkül, Joachim von Müller öccsének hagyatékában találta meg Zsindely; ezen a nyomon haladva bukkant rá az egyetlen teljes, Fr. John rézmetszetével díszített példányra a kiadó, Cotta hagyatékában.

A nemzetközi méretekben kibontakozó bonapartista hatásnak igen magasra csapó hullámverését — ismételten — az egész világra kiterjedő teljességében és sokrétűségében is érdemes áttekinteni. Ennek a világméretű hatásnak olyan dokumentuma Batsányi könyvecskéje, amelynek jelentősége túlnő a magyar határokon. Tudjuk, nem itt keletkezett s komoly hatása sem volt: megjelenésének körülményei ezt lehetetlenné is tették. De aki a kérdés nemzetközi vonatkozásait vizsgálja, nagy tanulsággal olvashatja e magyar szerzőtől német nyelven született könyvecskét; nemcsak azért mert a tekintélyes Cotta cég kiadásában jelent meg, nemcsak azért, mert a Napoleon körül kialakult világközvélemény igen fontos rétegének tömör összefoglalása. értékes publicisztikai dokumentuma. Kosáry is csak ilyenként említi; főként szerzőjének magyar vonatkozásai miatt. A „Der Kampf” azonban német költői és publicisztikai műnek is figyelemre méltó, érdekes vegyülete az újlatin költészet, a német preromantika és újhellenizmus elemeinek, bár mintaképe Horatius, a Vates, a „Látó”, tele van Schiller idealizmusával s közel jut Hölderlin világfájdalmához. A magyar irodalomban pedig nem egy vonásával, amelyek a költő magyarnyelvű verseiben is feltűnnek később, Berzsenyi és Vörösmarty elődje.

## II.

Sajátságos egy kompozíció a könyvecske. Cím lapján ez olvasható: *A viaskodás. Lírai költemény. A hűbériségről és az új európai államrendszerről vagyis a köztársasági alkotmányú monarchiáról szóló tóldalékkal (ellátta) a kiadó. Egy rézmetszettel. Németország, 1810.* A versszövegeket a kiadó *Előszava* előzi meg: a könyv anonimitásának rövid magyarázata van abban s kérés az olvasóhoz, hogy ne is próbálja megtalálni a szerzőt. Ezután *Ajánlás* következik veretes jambusokban: ez a versek első és második részének elküldésekor 1799-ben keletkezett, s „az igazság és az emberiség egy barátjához” szól. Ma már tudjuk, hogy ez a barát Joachim von Müller volt. *A viaskodás* első fő részének címe: *Szituációk*, a másodiké *Óda*; a harmadiknak nincs címe: egy négy énekre tagolt tanköltemény ez; az ifjúságnak szól az erényről, a kötelelességről, igazságról, akaratról, jogról, általában Batsányi nagy éleleteszményeiről. E harmadik éneknek főszereplője ez éleleteszmények megtestesítője: Napoleon: „a bátorság és erő szelleme, a föld első és legnagyobb hatalmassága.” E rész legfontosabb szakaszainak magyar fordítása így hangzik:

Pályája ívén nézzétek halandók!  
S lássátok benn, mire képes egy ember.

\*

Nem ragyogott rá magas születés  
Fénye — mely másutt a gyerekekben is  
Férfi-érem s erény helyett ragyog;  
Nem kegyelte szerencse — mely csalárdul  
Gyakran hitványra ontja kegyeit,  
S csak ritkán nézi rokon szeretettel  
S gonddal a természet gyermekeit,  
S alig szolgál, hosszú harcban lebírva,  
A győztesnek önként s hűségesen;  
Semmit sem kapott abból, mi a herceg  
Fiának könnyen nyit célhoz utat;  
Maga isteneként maga teremtet  
Eszközt a legfőbb rangra, hatalomra,  
S — mert bölcsőbb, bátrabb, erősebb mint minden  
Hatalmasa a földnek — véghez vitte  
Örökkévalóságra-méltó tettét,  
Melyhez hasonlót Klio országában  
Halandó szem eddig nem láthatott.

\*

Így lépdél jövendő és jobb korok  
Polgára s eszmetársa köztetek  
Önfényében boldogan s boldogítón  
Fel, a halhatatlanságnak templomába!

A versciklushoz egy *Függelék* csatlakozik. Ennek mottóját is a Napoleont dicsőítő szakaszból vette Batsányi:

Így lesz hatalmas a kunyhó fia,  
 • Hazája támasza hadban, tanácsban,  
 Népeknek ostora vagy büszkesége.  
 Így, bár király rabjaként született  
 Nemes hitű polgára egy világnak.

Ennek az 1809. augusztusában lezárt s terjedelmes jegyzetekkel kiegészített dolgozatnak is Napoleon a főhőse; persze úgy, mint az emberséges, a költő által legjobbnak vélt uralkodó eszményeinek megtestesülése. Ami a költeményben Napoleon személyére szabott himnikus magasztalás, azt most egy kiváló műveltségű politikai gondolkodó fogalmazza meg igen tömör és veretes prózában: „A figyelmes olvasó némi gondolkodás után észre fogja venni, hogy itt egyáltalán nem egy bizonyos alkotmányos uralkodóról . . . van szó . . . a költő általánosságban beszél, tekintet nélkül helyre és időre. Hazája, úgy látszik: a világ; nemzete az emberiség . . . nem is lehet róla feltételezni, hogy a népek akkori jogtalanságának idején, amelyről az új alkotmányos monarchizmus és az általános európai államszövetség útján csak most fogja e népeket fokozatosan kivezetni, vagy ha kell kiragadni az a végzet- és gondviselés adta férfiú, aki ezeknek alapvetője és irányító szelleme . . . azon kor óta, amelyben a költő énekelt, a világesemények száma, nagysága és az általuk létrejött tapasztalatok tekintetében majdnem annyi évszázad múlt el, mint ahány év. Európa egész politikai alkata megváltozott; s minden valószínűség szerint még jobban meg fog változni . . . vajon kell-e és lehetséges-e, hogy még sokáig tartson az ember tervszerű lealacsonyítása, a barbár feudalizmus által létrehozott szörnyű anarchia Európa közepén, a XIX. században, mikor a legfőbb és leghatalmasabb trónuson egy Napoleon uralkodik s Európa szabadságáért, az emberiség méltóságáért harcol és mindenható kézzel irányítja a világ sorsát?”

Az ajánlás, a lírai költemények első és második része 1799-ben kelt, a harmadik rész 1801-ben, a *Függelék* 1810-ben. Az így jelölt évtized folyamán a történelem valóban oly sodrással örvénylett tova, hogy — Batsányi szerint — minden év egy évszázadnak számíthatott. A versfüzér utolsó szakaszának harmadik részét, amelynek tengelyében Napoleon áll, 1801-ről kezdetkezte a költő. Nem zárhatjuk ki azonban annak lehetőségét, hogy a Napoleont dicsőítő himnikus rész később került a versek közé. Valószínű, sőt bizonyos, hogy azok az eszmények, amelyek később Napoleonban testesültek meg, a költőt már akkor foglalkoztatták, amikor a Korzikai még nem lépett ki a világ színpadára. Az egész lírai kompozíciót voltaképpen egy idealista vágyálom élteti. Tépettebb ugyan, de nem kevésbé nosztalgikus, mint mondjuk Schiller ódája *Görögország isteneihez*; Schiller erős hatását Batsányi verseire ki is mutatta a kutatás. A *Függelék*et 1809-ből datálja a költő; végső formáját bizonyára Napoleon diadalmas osztrák hadjárata alatt nyerte el; néhány kiegészítés — különösen a jegyzetekben találhatók — valószínűleg a sajtó alá rendezés idején került a szövegbe.

Batsányi maga legjobb költői-politikai művének tartotta a *viaskodást*. Meggyőződésünk szerint is az. Meg kell azonban jegyezni: ez volt az utolsó olyan mű, amit ilyen aktuálisan politikai célzattal írt, pontosabban: nyilvánosságra hozott. Fontosnak tartotta. Ebben a művében végre szabadon és teljes felkészültséggel összefoglalhatta mindannak lényegét, amit az egykorú világ politikai és erkölcsi problémáiról — úgy érezte — el kell mondania. Ebben a művében — különösképpen a *Toldalékban* — újra megfogalmazhatta azokat az eszméket,

amelyek mint a nagy változásért, sőt a forradalomért lelkesedő „jakobinust” foglalkoztatták s amelyeket barátaival, főként Joachim von Müllerrel éveken át megvitatott s most a valósággal is szembesíthetett. Az egész mű jellemzésére idézzük őt magát: a *Toldalék* zárópasszusát. „A kiadó egyébként igen távol áll attól, hogy úgy képzelje, mintha ebben a toldalékban a tanult és magasabb képzettségű olvasó számára sok újat mondott volna. Ezekről a dolgokról egyébként aligha is lehet sok újat mondani. De a kiadó mégis úgy véli, hogy most sem árt, ha ilyesfajta igazságok megemléstetnek s ha a fogalmakat kissé pontosabban megkülönböztetjük egymástól.” Ha valaki ismeri Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Raynal, Schiller, Klopstock, Herder, Kant s mindazok munkáit, akiket Batsányi idéz, igazat fog adni a zárópasszusnak. Bizonyos azonban, hogy Batsányi ebben a művében nem csupán azokat az Európa-szerte forgalomban levő eszméket foglalta össze, amelyeket a kor gondolkodói a köztársasági alkotmányú monarchiáról, mint egyetlen, a valóságos erőviszonyok számbavételével megvalósítható államformáról leírtak. A maga, költőként kissé túlhangsúlyozott, prózaíróként nagyon is tömör s eléggé elvont nyelvén azt is megfogalmazta, ami a kor mélységbe szorult értelmiségét, vagy legalábbis ennek javát Magyarországon is foglalkoztatta. Ez magában kivételes jelentőséget ad a *Der Kampf*nak.

### III.

Ilyesmi természetesen nem jelenhetett meg az akkori Ausztriában s okosabbnak látszott még Németországban is csupán a szerző neve nélkül megjelentetni. Az anonimitást azonban a költő személyi körülményei még személyes okokkal is magyarázzák. A lentről származtatott plebejus-honoráció nem egyszer megégette már a körmét; egyszer igazán csodálatos, máig sem kellőképpen megvilágított módon szabadult meg a hóhér kezéből. Általában: nagyon óatosan kellett viselkednie. Különös óvatossággal azonban éppen a könyv megjelenése idején. Batsányi és felesége 1809-ben Bécsben várta meg a bevonuló franciákat. A költő azonnal kapcsolatba került régi, még kufsteini fogsága idején megismert francia fogolytársával, aki később mint Duc de Bassano Napoleon propagandaminisztere lett; már Lengyelországban is olyanfajta szolgálatokat kellett elvégeznie, mint most Bécsben: a magyar népet felkelésre buzdítani. *Maret* kezdeményezte Bonaparte proklamációját a magyarokhoz s ennek a proklamációnak végső formába öntésében Batsányi részt vett: a szöveg stíluskritikai vizsgálata azt bizonyítja, hogy lényeges fordulatokat személyesen neki tulajdoníthatunk. A proklamáció eredménytelen maradt; de a hadjárat sem úgy végződött, ahogyan a magyar bonapartisták szerették volna. A francia hadsereg visszavonult; Napoleon békét kötött a Habsburgokkal. Batsányinak menekülnie kellett. A visszavonuló franciák nyomába szegődött s hamarosan olyan területre jutott, ahol Napoleon volt az úr. 1809 őszén Tübingába érkezett s ott Cottával megegyezett a könyv kiadása ügyében. Joachim von Müllert, nagy barátját, már nem találta életben. A kiadás némileg elhúzódt. Amikor a könyv megjelent, 1810 végén, már késő volt.

Közben nyilvánvalóvá lett, hogy Napoleon ebben az esetben is a reálpolitikus pragmatizmusával cselekedett. Spanyolországban, a német és az olasz területeken, de hazájában is már nyíltan imperialista egyeduralkodóként viselkedett. A Birodalmat, úgy látta, az adott világpolitikai helyzetben nem szabad szétrombolni, sőt inkább meg kell erősíteni, mint az oroszokkal szemben fel-

használható szövetségest. A Forradalom-fia, azért hogy császári körökben is udvarképes legyen, feleségül vette Mária Lujza hercegnőt. Egykori hívei joggal érezhették, hogy cserben hagyta őket. Természetes, hogy a megváltozott körülmények közt nehéz volt *A viaskodás* számára megfelelő piacot biztosítani: az a Napoleon ünnepeltetett ebben mint az emberiséget tyrannusaitól megszabadító óriás, aki szövetségre lépett az „embertelen hűbéri rendszerrel” s maga is elnyomó zsarnokként tűnt fel. Maret, aki jól ismerte Batsányi képességeit s értékelni tudta a kockázatot, amit a költő Bécsben vállalt, jelentős politikai állást ajánlott fel neki. A költő azonban visszalépett; nem kívánt többé részt venni a gyakorlati politikában; költői és tudósi munkáinak szerette volna szentelni minden erejét. Arra készült, hogy saját, bő kommentárokkal ellátott verseskötetét adja ki, hogy befejezze Osszián *Énekeinek* lefordítását, hogy aprólékos gonddal felülvizsgálja atyai barátja, Baróti Szabó Dávid magyar *Aeneisét*, hogy újlatin költőként és filológusként tevékenykedjék; esetleg valamelyik könyvtárban szeretett volna helyzetének és kedélyének megfelelő munkát találni. Maret végül is nem túlságosan nagy összegű kegydíjat szerzett számára. Különös játéka a politikai végzetnek: Batsányi haláláig, linzi száműzetésben is pontosan megkapta a Napoleontól számára kiutalt évjáradékot.

FRIDRUN RINNER

## *Hungarikák Josef Hormayr „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte” (1811—1849) című kiadványában*

*Legendák és népkincs*

Josef Hormayr (szül. 1781. január 20-án Innsbruckban – meghalt Münchenben 1848. november 5-én) az osztrák történelemírás sokat vitatott alakja. Egyrészt előkészítette az 1809-es felkelést és abban vezető szerepet játszott (Ausztriának Franciaországgal kötött szövetsége miatt 1813-ban letartóztatták és Munkács várbörtönébe zárták; Napoleon lemondása után 1814. áprilisában szabadon engedték és osztrák birodalmi történetíróvá nevezték ki), másrészt viszont 1828-ban kivált az osztrák állami szolgálatból és a bajor királyhoz szegődött. Itt nemcsak arról van szó, hogy Bajorország a háborúban Napoleon szövetségese volt, hanem arról is, hogy Hormayr mostantól kezdve néhány fontos politikai kérdésben Bajorország oldalán kimondottan osztrák-ellenes magatartást tanúsított.

Hormayr számos munkái közül, amelyek a legkülönbözőbb történelmi anyagok kritikátlan átvételét jelentik, kétségtelenül a *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* (A nemzeti történelem zsebkönyve) című kiadványa tartozik a legizgalmasabb publikációk közé. 1811 – 1812-ben, majd 1813 – 1814-ben a Bécsi Doll kiadónál – 1814 – 1820 között a *Taschenbuch*. . . szünetelt –, majd 1920-tól ismét egészen 1849-ig, Mednyánszky báróval együttműködve jelentette meg Hormayr. A kiadvány folytatásakor az első két évfolyam kiadója

a bécsi Anton Strauß volt, további négy kötet Franz Härternél ugyancsak Bécsben, majd ezt követően Franz Ludwig nyomdájában készült, aki 1829-ben a kiadót is átvette. Nyilvánvaló, hogy ez volt az utolsó kézirat, amit Hormayr még ausztriai tartózkodása idején készített elő. Bajorországba történt áttelepülésével megváltozott a kiadó is: az 1830 – 1831-es évfolyamok kiadója a Stuttgartban és Münchenben tevékenykedő Franckh-testvérek, majd 1832 – 1834-ig a müncheni Georg Franz, az 1835-re szóló kötetet pedig Friedrich Vieweg, braunschweigi kiadó nyomtatta ki, és 1836-tól 1843-ig a *Taschenbuch*. . . G. Reimernél Lipcsében, majd 1845-től ugyancsak G. Reimernél Berlinben jelent meg. Hormayr halála után a *Taschenbuch*. . . kiadását G. Th. Rudhart folytatta. A címlapon azonban továbbra is ez a felirat olvasható: „alapította és kiadja Josef Freiherr von Hormayr.”

A *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* aligha rendelkezik közvetlen forrásértékkel a történeti kutatások számára. Kultúrtörténeti szempontból azonban rendkívül érdekes, mert a Monarchia német, magyar és szláv kultúráinak közös gyűjtő- és közvetítő csomópontja volt, s ezenkívül a Habsburg-birodalom más nemzeteit is figyelembe részesítette (olaszokat és románokat).

Hormayr magatartását valószínűleg oly módon lehet magyarázni, hogy mindenekelőtt egységes osztrákság-tudat kialakítására törekedett. Ilyen osztrákság-tudat nyilvánvalóan a végéhez közeledő XVIII. század idején még nem létezett; – feltételezhetően csak a Napoleon elleni háborúk teremtették meg ehhez az alapokat. Azt a tényt, hogy ebben az időben ilyen közös kulturális együttműködést igyekeztek megvalósítani, más egyéb jelenségeken is bizonyítani lehetne. Így például Franz von Satori 1830-ban *Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Kultur, Geistesthätigkeit und Literatur des österreichischen Kaiserthums nach seinen mannigfachen Sprachen* (Az Osztrák Császárság tudományos kultúrájának, szellemi tevékenységének és irodalmának történeti-ethnográfiai áttekintése sokfajta nyelve alapján) címen jelentette meg az osztrák irodalomtörténetírás egyik előfutárát. Ez volt az első kísérlet arra, hogy az Osztrák Császárság valamennyi irodalmát egymás mellett felsorakoztassák.

Nem kívánunk ezúttal kitérni arra a gondolkodás- és meggyőződésbeli változásra, amely Hormayrnél bekövetkezett azt követően, hogy Bajorországban telepedett le. Ugyanakkor az Osztrák Császárság népeinek egyfajta közösgéjére vonatkozó alapgondolatát Hormayr továbbra is megőrizte. Ebben a tanulmányban – Hormayrnek *Taschenbuch*. . . című kiadványában – azokra a hungarika-jellegű szövegekre kívánjuk irányítani a figyelmet, amelyek a magyarok mondakincsével és kulturális népkincsével foglalkoznak.

A *Taschenbuch*. . . kiadója már 1817-től barátjával, Mednyánszky Alajos báróval együtt nyomon követte a magyar költészet és történelem hagyományait, és Mednyánszky később az általa gyűjtött és átnézett magyar témakörű mondákat és legendákat, amelyek ezt megelőzően a *Taschenbuch*. . .-ban már megjelenésre kerültek, saját gyűjteményében is rendelkezésre bocsátotta olvasóinak. Ez a magyar mondák és legendák gyűjteménye 1828-ban Hartlebennél jelent meg. Mednyánszky Hormayrral együtt a *Taschenbuch*. . . harmadik sorozatán kívül (1820–1829) megjelentette még az *Archiv für Geschichte, Literatur und Kunst* (A történelem, irodalom és művészet archívuma) c. kiadványát és mint lelkes magyar minden bizonnyal ő volt az *Archiv*. . . és a *Taschenbuch*. . . magyar vonatkozású részeinek fő felelőse. 1829 óta, tehát a Mednyánszkyval fennálló társkiadói tevékenység befejezése után, amikor is

Hormayr Münchenbe költözött, a Magyarországra vonatkozó tanulmányok száma erősen megcsappant. Az 1830-as évtől kezdődően mindenekelőtt Bajorország és más németországi tartományok kerülnek Hormayr érdeklődésének az előterébe. Az 1841-es évben a *Mondák, legendák, jelek és csodák* című rovat előszavaként a kiadó megmagyarázza, hogy miért viseli különlegesen szívén ezt a rovatot: „... feladata, hogy azt a szívet emelő és közhasznú törekvést tökéletességre vigye, amely a hazai történelmet, az elbeszélő és a képzőművészet állandó és bensőséges összeházasítása révén igazában nemzetivé teszi, s nemcsak a tudós íróasztalán, hanem a nők, az ifjúság és nép szívében mint értékes zálogot, mint szent szükséggarast a fenyegető időkre elraktározza, és szívó gyökereivel kiirthatatlanul beleivódik. . . Egy nép, amelynek előtörténetét énekekben és mondákban, könyvekben és képekben állandóan jelenlevő nagyszerű tudat sugározza, annak történelme, hite, szeretete és reménye, teljességgel költészetté válik. Ilyen népet nehezen lehet legyőzni, vagy ha le is győzik, igába hajtani nem fogják. . .” (Hormayr: *Taschenbuch*. . . 1841, 265.).

Ha nem is e rovat alatt került rögzítésre, mégis minden bizonnyal a népkincs területébe tartozónak minősül a családfa-táblák publikálása. A családfák ábrázolása révén a nemzet nagyjaira vonatkozó öntudatot és büszkeséget akarja Hormayr a nép körében fokozni. Az ősi családfák legendás ábrázolásával ugyanakkor az olvasók táborához, az egyszerű néphez fordult. Mindössze néhány főúri „dinasztiát” akarunk itt felsorolni, amelyek a *Taschenbuch*. . .-ban említésre kerülnek: Berzeviczy, Szirmay, Sztáray, Forgách, Battányi, Bánffy, Balassa, Draskovits, Nádasdy, Majthényi, Csáky, Nyáry, Illésházi, Andrássy és mások.

Bizonyos vonatkozásban feltehetően a magyar hősök dicsőítése is a népi mondakincshez tartozik, és a következőkben ilyen hősök tetteinek leírására kívánunk kitérni; — ilyen hősök voltak Hormayr szerint Kemény Simon, Illésházi István, Gróf Zrínyi Miklós a költő, Istvánfi Miklós, Gróf Széchenyi Ferenc, Bethlen Gábor, Thurzó György, Margit magyar királylány, Pálffy Miklós és mindenekelőtt Mátyás király. E hősök és tetteik leírása során természetesen Magyarország történelmének lapjai tárulkoznak föl. Valamiféle módon ezek a hősök többségükben pozitívak, de esetenként a törökkel szembeni negatív magatartásukkal is ábrázolásra kerülnek.

Ezenkívül a népkincshez tartozónak lehet tekinteni Magyarország várainak felsorolását. Ezek is többségükben a törökök elleni harc színtereit rögzítik, és ezért az ország történelme szempontjából komoly jelentőségűek. Ilyen várak a következők: Árva, Trencsén, Visegrád, Esztergom, Beczkó, Szklabinya, Sárospatak, Szigetköz, Appony, Tótlipce, Gyimes, Kéthely, Korlátkő, a pozsonyi királyi vár, Gadolzburg, Boskovitz és Berencz.

Ebben az összefüggésben talán érdekes ismételt utalni arra, hogy a várak, a családfák ábrázolására és egyes történelmi személyiségek dicsőítésére különösképpen 1820 és 1830 között került sor a *Taschenbuch*. . .-ban, tehát abban az időben, amikor Mednyánszky báró a *Taschenbuch*. . . társkiadója, akinek kiválása után ezek a magyar nemzeti sajátosságok és az irántuk való érdeklődés csökkenő tendenciát mutatott a kiadványban. „Magyar mondák és legendák, jelek és csodák” ábrázolása azonban folytatódik 1849-ig, egészen a Hormayr által kiadott utolsó évfolyamig. Csak 1849 után tűnik el a *Taschenbuch*. . . kiadóinak érdeklődési köréből teljességgel Magyarország.

Ha a Hormayr-féle *Taschenbuch*. . .-nak azon tanulmányai felé fordulunk, amelyek a „legendák, mondák, jelek és csodák” területén Magyarországot



érintik, úgy máris az alábbi témacsoportokat rögzíthetjük: elsőnek következnek azok a mondák, amelyeknek témája törökök elleni háborúkkal és harcokkal foglalkozik. Ebben az összefüggésben természetesen számos legenda van, amely a harcokkal összekötődő fogságokat ábrázolja, és itt ismét adódnak olyan témák, amelyek a szolgáknak uruk iránti hűségét mutatják be, amit még a fogság idején is megőriztek. E mondák többsége azt is elmondja, hogy ez a szeretet minden akadály ellenére fennmaradt. Egy másik csoportba lehetne sorolni azokat, amelyek a pénz rontó hatalmával foglalkoznak. Nyilvánvalóan nevelő célzatúak azok a mondák, amelyekben csodákról és kísérletekről esik szó. Ezeknek figyelmeztető szándékuk volt. Hozzájuk hasonlóan foglalkoznak további szövegek rablólovagokkal és rablókkal, határozottan elítélve az ilyen „foglalkozásokat”. Jelentős helyet foglal el a mondák és legendák körében nem utolsósorban a haza védelmének a témája a külföldiek részéről ért sérelmekkel szemben. Végül mint utolsó csoport olyan népdalok és balladák említendők, amelyek magyar hősök sorsát mondják el.

Ha most egyenként megnézzük és elemezzük ezeket a szövegeket, megállapítható: közülük három közvetlenül a törökök támadásával foglalkozik. Az első ilyen Léteva falu sorsát ecseteli, (*A létevai csodatörténet*, 1820), és pedig azt, hogyan foglalták el a törökök. Csak csoda folytán, amelyet a törökök nagy babonás hite idézett elő, menekült meg a falu a teljes pusztulástól. *A kis béka* (1834) című történet a szigetvári ostromról ad hírt, arról, hogy Zrínyi unokaöccse, egy külsejében teljesen jelentéktelen személy, hogyan menekül meg ismételten a törökök elől, míg végül minden hősiessége ellenére sem tudja megakadályozni — ami nagyon természetes módon kerül ábrázolásra — Zrínyi halálát. Egy további monda a törökök Csolnok elleni támadását írja le (*A csolnoki hős*, 1841). Amikor a törökök a harc során túlerőre jutnak, a vár kapitányát elhagyják emberei, akik természetesen külföldi zsoldosok, és mindössze néhány magyar marad meg kíséretében. Tájékoztatót kapunk arról, hogyan tartott ki a hadvezér néhány katonájával egészen a végsőig, míg aztán török fogságba nem került. Onnan egy nemes magyar segítségével menekül meg, aki tisztként szolgál a török hadseregben. *A debreceni fekete ember* (1835) kísérlet arra, hogy a magyaroknak azt az óhaját és vágyódását, hogy felszabaduljanak a török uralom alól, a fekete ember saját egyéni előnyére hasznosítsa. Részletes ábrázolásra kerül, hogyan mutatja be önmagát, mint Isten küldöttét és felszabadítót, és hogyan él vissza számos hívő bizalmával, akiket nyomorúságba taszít. Természetes, hogy a végén igazságos büntetését nem kerülheti el.

További két közlés Győr várának a visszaszerzésével foglalkozik. A harcnak Schwarzenberg és Pálffy voltak a vezetői: *A győri vaskakas* (1821) és *A hős Pálffy aranyserlege* (1831). Az ilyen győzelmeket az esetek többségében természetfölötti erők támogatják. A keresztények győzelmét sokszor a törökök rendkívül erős babonássága és hiedelme is elősegíti. Így például az egyik esetben a török basa elbizakodott gőgjében oly mértékben meg van győződve hatalmáról, hogy elterjeszti emberei között, csak akkor fog visszavonulni a harcból, ha megszólal a torony vaskakasa; csak akkor kerülhet Győr ismét a keresztények kezére. Amikor az egyik hajnali szürkületben a keresztények támadásra merészkedtek, és egy kakas éppen kukorékkolt, a törökök azon nyomban átadták az erődítményt és riadtan menekültek. A *Taschenbuch*... 1847-es évfolyama a török nagyvezér felhívását közli, amelyben az érsekújvári erődítmény átadását követeli (*A törökök Érsekújvár előtt*, 1847). Forgáchnak, a védekező magyar erőd parancsnokának bátor válasza ugyancsak elmondásra kerül. Ebből az ösz-

szefüggésben említést érdemel a hős Ilonáról szóló legenda (*A hős Ilona 1596 – 1678*), amely ugyancsak 1841-ben jelent meg, és két asszony hősies részvételéről szól a törökök elleni harcban.

Hűséges harcostársnak bizonyult állítólag harminckét fiatal hős csoportja, akik mindig Nagy Lajos király kíséretében voltak (*A harminckettő*, 1832). A szöveg hírt ad arról, hogyan gyilkolták meg Zsigmond király, „Lajos gógös és tehetségtelen utódának” gyáva emberei ezeket a hősöket. Czobor Márkus is nagy hősiességet tanúsított, amikor a hazáját élete veszélyeztetésével megmentette; megmenekülése iránti hálából Szent Ilonának templomot építtetett (*Szent Ilona*, 1833). A magyarok becsületének megmentésével foglalkozik a *Pálffy párbaja és csónaka* (1847) című legenda. Pálffy párbajban megöli Johann Friedrich von Würtemberg herceget, a császár azonban megvédi Pálffy-t a támadásokkal szemben és kegye kifejezéséként generálissá lépteti elő. A monda ezt követően aztán egy csónakról szól, amely Vöröskő várának bejárata fölött függ, és amellyel állítólag Pálffy megmenekült.

A török fogsággal kapcsolatos reminiscenciákról szól és a hű szolgát ábrázolja a *Lábbilincs a kőhalmi várban* (1832) c. legenda. A feketemágia-művészetéről ismert szolga megmenti urát; ugyanez a téma kerül feldolgozásra *A levágott láb* (1833) c. témában; itt a szolgáló fejszével vágja le a saját lábát, hogy ezáltal urának a megmenekülését lehetővé tegye. A menekülés sikerrel jár és a szolgát a tettétől mélységesen meghatódott nagyvezér egészségesre ápolja és visszaküldi a hazájába.

Két szöveg, a *Jóvátétel* (1826) és a *Bosszú* (1835), ugyanazt a témát dolgozza föl; nevezetesen arról a bosszúról szól, amelyet a törökök ezúttal jogosan álltak Kerecsény László magyar úron, aki a nála fogságban tartott törököket bestiális módon legyilkoltatta az öldöklésből játékot űző fiával. Az 1820-ban megjelentetett *A szerelmesek kútja* című legenda egy török fejedelem fiáról szól, aki a fogságban tartott szerelmesét visszavásárolja. A fiatal lány szabadon bocsátásáért a várúr azt követeli, hogy a foglyok a vár szikláján ássanak kutat számára. Amikor három évi hasztalan munka után a török foglyok már feladják a reményt, hirtelen vízre bukkannak. Ezt az eseményt nagy ünnepséggel teszik emlékezetessé, és utána valamennyi török fogoly visszanyeri a szabadságát.

Szerelmes történet és hősi tett kapcsolódik egybe a *Szikla-kápolna a Vág folyónál* (1822) c. legendában. Itt lényegében arról van szó, hogyan készít elő egy asszony magyar támadást az osztrákok ellen; az asszony női bájaival megnyeri a magyar hőst céljai elérésére, de amikor a hős mindenről értesül, belehal fájdalmába. A felkelést ez a legenda mélységesen elítéli.

Egy egész sor hasonló legendában ítélik el azoknak az atyáknak a keményszívűségét, akik lányaikat általuk nem szeretett és nem kedvelt férjekhez akarják kényszeríteni. Ilyen tárgyú legendák a következők: *A pöstyéni templomos-lány kútja* (1824), *A budetini falrés*, (1824), *A mundeni vár* (1820), *Toggenburgi magyar lovagok* (1820). Néhány más mondában ezen túlmenően a szerelemről esik szó, amely oly erős, hogy minden akadályt legyőz; ilyenek a *Szélvár* (1825), *A Vágmenti Margitta-szikla* (1824), a *Vérfolyam keletkezése* (1829), *Szeben alapítása*, (1826) és *A sértetlenek* (1824).

A pénz rontó hatalmával is foglalkozik egy-néhány legenda. *A veszélyes fogadás*-ban (1826) egy vártulajdonos csellel kísérletet tesz arra, hogy a szomszédos várat annak minden birtokával együtt tulajdonába kerítse. Miután a várúr elvesztette a fogadást és ezzel a saját várát is eljátszotta, holtan össze-

rogy. További mondák hasonló témával a következők: *A kő-pénz* (1828) *Kőszereztes a Hrisko-vár előtt* (1820), a *Hét torony* (1821).

A földöntúli erők és azok hatalma iránti tiszteletet, amely bizonyos jelek és csodák révén jut kifejezésre, az alábbi mondák hivatottak az olvasóban kelteni: *A lékai vérmedence* (1824), *Az éjszakai arc* (1822), *A véres tor* (1827), *A Zámok* (1829), *A selmeci szűzek vára* (1825), *Az ördögbarázda* (1825), *A fehér hegység szelleme* (1825), *Az atya átka* (1821) és *Nagy Károly hazatérése Magyarországról* (1837).

Az alábbi mondák a rablólovagok és azok szörnyettei iránti ellenszenvet kívánják felkelteni: *Basó rablólovag* (1836), *Csodatevő kereszt a fán* (1825) és *A magyar „testvérekről”, azok haláláról és Missingdorf úrról* (1820). Igen tanulságos ebben az összefüggésben a Basó lovagról szóló legenda; — ez az egyetlen eset, amikor a szöveg szemére veti az olvasóknak, hogy túl keveset foglalkoznak Magyarországgal, egyáltalán nem ismerik Magyarországot, illetve egyáltalán nem akarják megismerni, s ezért állandóan hamis ítéletet alkotnak róla. Ebben, mint több más mondában is, a magyarok lojalitásának a hangsúlyozása kap fontos szerepet minden más néppen szemben. Még egy magyar rabló — s ilyenek csak elvétve akadnak, ezeket a szörnyeket ugyanis külföldről hurcolták be Magyarországra — sem lesz hűtlen a vezéréhez; ezzel szemben az oroszok, lengvelek, oláhok minden adandó alkalmmal, azonnal elárulják vezéreiket.

A magyarok nagyságáról és jóságáról is szó esik több mondában. *Tököly anyja* (1840) eltaszítja magától fiát, aki a haza ellen fordult és az anyja várában keres később menedéket. Ugyanezt a gondolatot találjuk az *Ugleriakban* (1832), *A nagylelkű fogorvosban* (1834), a *Thurzó szelleme, ereje és cselében* (1847) és *Az istenítéletben* (1836).

A felsorolás végén talán még érdemes megemlíteni, hogy a *Taschenbuch*... Krajnából származó balladákat és népdalokat is közöl, amelyeket Anastasius Grün fordított és amelyek ugyancsak magyar tárgyúak. Ilyenek *Elfogták Mátyás királyt* (1845), *Mátyás király haláláról* (1845), *Két régi magyar népmonda* (1848), *A király három lustája; Corvin Mátyás; Szél, víz és tisztelet; Mátyás király* (1839), *Attila a tengernél* (1839), *Szerény Miklós hű lovagról és grófról, aki Magyarországon lovagiásan harcolt és küzdött az ősi ellenség, a török ellen* (1835) és a *Disznópásztor* (1848).

Az itt felsorakoztatott hungarikák prózában vagy utánpótlásokban, valamint a legendák és népdalok, kiindulópontot jelenthetnek számos további eszmefuttatáshoz, így a válogatás szempontjából, a fordítások filológiai pontosságát, a kommentálások méretét és egyéb szempontokat illetően is. Nem vitatható, hogy régi keletkezésű magyar mondákról van szó még akkor is, ha a közvetlen megszövegezésük újabb eredetű, sőt akár feltehetően közvetlen kortársi legendakeletkezés is közöttük. Ez a romantika kora volt, s mint ilyen, kifejezi a múltbafordulást és ennek a múltnak a megszépítését. Régi dolgokat fedeznek fel újonnan és az új dolgokat felfogásuknak megfelelően alakítják, megváltoztatják. Így például Magyarország múltjára vonatkozóan történelmi tárgyú legendákat találunk, beleillesztve azokba a motívumokba és témákba, amelyek az akkori egész európai romantikában szokásosak voltak. A felsorakoztatott példák közül számosak minden bizonnyal ösztönzést jelenthetnek az összehasonlító irodalomtudomány számára. A kölcsönös befolyásolás lehetősége is fennáll, amit számos esetben már maguk a címek is kifejeznek (*A togenreburgi magyar lovagok*), de még inkább fennáll ez a szöveg vonatkozásában, ami ugyan- csak bizonyítható, így például a feltehetően schilleri nyomokra épült műben

(*A levágott láb*), ami széles teret nyit az összehasonlítás számára. Nem lehet kétséges, hogy ilyen úton a magyar népmondakincs számos motívuma Hormayr *Taschenbuch*. . .-jából közvetve vagy közvetlenül utat talált a német irodalomba. Ilyen az egyedi esetekben igen áttételes utakat alaposan követni kellene, mert az sem kizárt dolog, hogy például Kafkának *Vidéki orvos*a és *A Vinnai lakoma* között is fennállhat valami kapcsolat. A felsorakoztatott hungarikákat azonban politikai vetületük vonatkozásában is meg lehet közelebbről vizsgálni. A témák kiválasztását az a szempont vezette, hogy Magyarországnak és a magyar koronának a Habsburgokkal való *áldásos* kapcsolatát hangsúlyozzák (*A hős Pálffy Miklós aranyserlege*), és egyben a múltnak azokat a kísérleteit, amelyek a franciák, vagy a törökök segítségével egy független Magyarországot kívántak volna létrehozni, a magyar nép ellen is irányuló bűnként ostromozzák (*A Vág-menti sziklakápolna*). Az akkori metternichi politikának megfelelően azonban a törökökkel szembeni beállítottság is megváltozott. A török veszélyt ugyan még ebben a népkincsben mint a múlt emlékéét élénken ábrázolják, a válogatás azonban tekintettel van már Ausztriának Törökországgal fennálló jó kapcsolataira is. Éppen ezért a *Szerelmesek kútjában*, a *Bosszúban* és a *Jóvitételben* egyre inkább pozitív kép bontakozik ki a törökökről. Mindezek a szempontok további kutatásokra kell, hogy ösztönözzenek bennünket.

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

KLAUS AMANN

## Stifter és Heckenast

A tény, hogy a Stifter és Heckenast közötti barátságot mint „irodalomtörténeti jelenséget” szemlélhetjük, olvasható<sup>1</sup> már az első nagy Stifter-életrajzban. Az életrajz irányultságú Stifter- és Heckenast-kutatás pedig mind a mai napig megőrzött egy elképzelést arról, hogy ez a barátság bensőséges, problémamentes és messzemenően zavartalan volt.<sup>2</sup> Csak nagyon elszórtan fedezhetők fel olyan hangok, amelyek időszakos feszültségekről és véleménykülönbségekről tudósítanak; ezeknek alapja legtöbbször a megjelenés időpontjának a végtelenbe való elhúzódnása volt.<sup>3</sup> A késedelmeskedéseket a kéziratokon és a lenyomatokon végzett kiadás és időrabló átdolgozások és javítgatások okozták. A kép azonban, amelyet a Stifter-irodalom erről a barátságról megrajzol, mégis megengedi, hogy a mindent magába foglaló, s ezért némileg amorf „barátság-fogalomba” az ilyen feszültségeket is belefoglaljuk. Ennek a foga-

<sup>1</sup> ALOIS RAIMUND HEIN: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. 2. Aufl., hrsg. u. mit einer Einf. vers. von Walter Krieg. Anm. von Otto Jungmair. Wien/Bad Bocklet/ Zürich, 1952. 151.

<sup>2</sup> Vö. az alábbi disszertáció Heckenastról szóló fejezetével. EVELYNE ZIMMERMANN: Das Iris-Taschenbuch und seine Herausgeber. Kulturpolitische Intentionen und Rezeption. Wien, 1975. (Mschr.), 75–89.

<sup>3</sup> Vö. még IRMGARD SKROCH: Stifter und Heckenast (Ihr Verhältnis aus den Briefen entwickelt). Diss. Wien, 1946. (Mschr.) 116 – és 133 –

lomnak az alkalmazása által, úgy tűnik, nem kerül sok fáradságba, hogy azokat a kézzelfogható érdekeket felkutassuk, amelyek az oly könnyen konfliktusba vezető kapcsolatot, mint az író és a kiadó közötti viszonyt,<sup>4</sup> Stifter és Heckenast esetében eredményesen konfliktusmentessé tették.

Célunk, hogy ezeknek az érdekeknek, amelyek úgyszólván ennek a barátságának az alapját alkották, jelen írásunkban – amennyire a források engedik<sup>5</sup> – utánajárjunk. Egyáltalában nem arról van szó tehát, hogy Stiftert és Heckenastot egymástól elválasszuk, a közöttük fennállt, többszörösen megállapított egyetértést megzavarjuk – sokkal inkább az a kérdés foglalkoztat bennünket, mit tudott számukra ez az egyetértés biztosítani, minden konfliktus ellenére. Mert hogy konfliktusok léteztek, és pedig nagyobb mértékben, mint azt egyesek hajlandók elismerni, arra előjáróban soroljunk föl néhány példát.

Tudjuk, hogy Heckenast<sup>6</sup> Gusztáv kora Magyarországnak legsikeresebb és legjelentősebb kiadója, az 1848/49-es viharos időkben teljesen a forradalmi magyar nemzeti erők oldalán állt. Így tudósít már erről Peter Rosegger, akinek szintén 9 műve jelent meg a Heckenast kiadónál: a kiadó a „legszelebb baloldalt támogatta” és „csinos összegeket áldozott különböző újságok fenntartására, amelyet ő ezen pártok számára alapított.”<sup>7</sup> A *Die Aula. Erinnerungsblätter für Studenten, Bürger und National-Garde* című (Az Aula. Emléklapok diákok, polgárok és a nemzeti-gárda számára), 1848-ban Bécsben megjelent könyv leírja többek között, mint adtak át Heckenast és kiadó-társa, Landerer ajándéka-képpen egy zászlót a bécsi forradalmár diákoknak, hálából a „szabadság-gyilkos cenzúra megsemmisítéséért” és „a kötelekek széttépéséért, amelyek szorításában Ausztria népei nyögtek”.<sup>8</sup> Ebből a szemszögből nézve a dolgokat Heckenastnak magyar irodalmat és a magyar újságkiadás elősegítő működését is tudatos politikai tevékenységként kell értékelni. Kiadójánál nemcsak az első cenzúrázatlan magyar lapok és az első magyar képes újság jelent meg, hanem a kiadói tervében szereplő magyar művek számát (a Wigandsche Buchhandlungnak 1832-ben történt átvétele után) 24-ről 900 fölé emelte.<sup>9</sup>

Nem kell bizonyára látnoknak lenni annak az elképzeléséhez, milyen mélyen megbánhatta Stifter ezt az embert, amikor egy 1849. március 4-én írott

<sup>4</sup> Vö. talán GOETHEvel: „Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muss es eine eigene Hölle geben”. Idézi WALTER KRIEG: *Materialien zu einer Entwicklungsgeschichte der Bücher-Preise und des Autoren-Honorars des 15. bis 20. Jahrhunderts*. Wien, 1953. 93.

<sup>5</sup> Heckenastnak Stifterhez írott levelei tudvalevőleg elvesztek. Vö. ALOIS GROSS-CHOPF: *Zum verschollenen Heckenast-Nachlass*. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 22. (1973), 46. Fennmaradt a Heckenast – Rosegger levelezés: FRANZ HASLINGER: *Peter Rosegger als Herold Adalbert Stifters. Erste vollständige Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Peter Rosegger und Gustav Heckenast (1869–1878) soweit er sich auf Person und Werk Adalbert Stifters bezieht*. Graz und Wien, 1955. Stifter leveleit és *Vermischten Schriften* írásait a Prag-Reichenberger kiadás után a kötet római számával és arabs oldalszámmal idézik.

<sup>6</sup> Életrajzi vonatkozásokban sok adatot nyújt ANTON SCHLOSSAR: *Adalbert Stifter und Gustav Heckenast, sein Freund und Verleger. Mit Benützung ungedruckter Briefe Heckenast's*. In: *Deutsche Arbeit* IV. (1904/1905) 798–811.

<sup>7</sup> PETER K. ROSEGGER: *Mein Freund im Ungarlande*. In: *Uő: Meine Ferien*. Wien/Pest/Leipzig 1883, 135–156. Itt: 145.

<sup>8</sup> *Die Aula. Erinnerungs-Blätter für Studenten, Bürger und National-Garde*. Red. u. hrsg. von ALBERT ROSENFELD. Wien, 1848. 48–. A köszönetnyilvánítás szövege is ki van nyomtatva FRIEDRICH SPEISER: *Gustav Heckenast. Ein Leben der Arbeit und der Freundschaft*. In: *Adalbert Stifter Almanach 1939/40*. Wien 1940, 31–51, itt: 40–

<sup>9</sup> Számok Schlossar-nál (6. jegyzet), 802. és Skroch-nál (3. jegyzet) 91.

levelében Kossuth elleni egészen rendkívül éles kirohanások mellett nem ismeri el a magyar országgyűlés „államalkotó” szerepét, és szinte közönséges hangon beszél az „elvakult magyar gőgösségről” (XVII, 320).

S míg Heckenast mint kiadó a háttérbe szorult, és a katonai és a polgári kormányzat felelősségre vonta,<sup>10</sup> azalatt Stifter már oly jó viszonyba került az új vezetéssel, hogy minden bizonnyal annak felkérésére a hivatalos *Linzer Zeitung*-ban cikkeket jelentetett meg a magyarországi nemzeti törekvésekről, amelyekben lenézően nyilatkozik a „műveletlen népek fanatikus szenvedélyeiről”, s a magyarországi orosz intervenciót a jog és a rend helyreállítása érdekében történt akcióként könyveli el.<sup>11</sup>

Nem szabad azon csodálkoznunk, hogy Stiftert magatartása – mint azt 1864. december 17-én Heckenastnak megemlíti – őt a magyarellenesség hírébe hozta (XX, 239). Heckenasttal ellentétben, akinek a két nemzet közötti kulturális közvetítő szerepét egyértelműen értékeli,<sup>12</sup> Stifter még a hatvanas évek elején is vonakodik Petőfi Sándorról, a nagy magyar költőről ismertetést írni, és pedig attól való félelmében, nehogy szemére vessék, hogy „a magyarok mellé állt” (XIX, 267), s Heckenast felé valóban taszító türelmetlenséggel olyan kijelentést tesz, hogy a németek „messze fölötte állnak” a magyaroknak (XIX, 274).

Ez a Magyarországellenes érzelmekkel terhes magatartás,<sup>13</sup> amely a szükséges rövidség miatt természetesen eltúlzottan megrajzoltnak látszik, Stifternek a forradalommal szembeni beállítottságával magyarázható:<sup>14</sup> mivel ő a forradalomban csak elítélendő szenvedélyek kitörését látta, a problematikát a történelmi és társadalmi feltételektől megfosztva az etikai oldalra helyezte át, s ezért végül is a szigorúan centralista államhatalom álláspontjára helyezkedett, amely megítélése szerint legalább a jogot és a rendet biztosította. Ez a magyarázat azonban mit sem változtat azon, hogy Stifter magatartása nem kis mértékben nyomasztólag hathatott Heckenasttal való barátságára.<sup>15</sup>

A másik terület, amely alkalmat adott konfliktusok és nézeteltérések keletkezésére, különösen Stifter oldalán, üzleti kapcsolataik helyzete volt. Számosan rámutattak már Stifternek a pénzhez fűződő nem zavartalan viszo-

<sup>10</sup> Vö. RUDOLF LATZKE: Stifter – Heckenast – Rosegger. In: *Adalbert Stifter Almanach 1953*. Wien 1953, 33–53, itt: 35. Heckenastnak láthatólag sikerült tisztáznia magát... Vö. XVIII. 13–

<sup>11</sup> *Über Palmerstons Rede* (XVI, 71–74). Vö. még *Über die Befürchtung eines unglücklichen Ausganges in Ungarn* (XVI, 63–65) és „*Dankfest aus Anlaß der Beendigung des Aufstandes in Ungarn*” (XVI, 78–79).

<sup>12</sup> Vö. pld. ROSEGER (7. jegyzet), 144; SCHLOSSAR (6. jegyz.), 804–; LATZKE (10. jegyz.), 52–. és ZIMMERMANN (2. jegyz.) 78. Ezenkívül Vö. FRIED ISTVÁN: Adalbert Stifiers Beziehungen zu Ungarn. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie VII*. Debrecen 1973, 51–59. és SZIKLAY LÁSZLÓ: Das Zusammenleben und Zusammenwirken mehrerer südeuropäischer Kulturen in Ofen-Pest zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: *Südeuropäer-Jahrbuch*. 8. Band. München, 1968 113–127.

<sup>13</sup> Vö. még ERNST JOSEPH GÖRLICH: Adalbert Stifter und die Ungarn. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 16 (1967). 33–37.

<sup>14</sup> Vö. még HERMANN BLUMENTHAL: Adalbert Stifter und die deutsche Revolution von 1848. in: *Dichtung und Volkstum* (= *Euphorion*) 41 (1941), 211–237, és RUTH BRUNNENHOFER-WARTENBERG: Adalbert Stifiers Erlebnis und Beurteilung der Revolution von 1848. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich*, 2 (1953) 112–122, illetve 120.

<sup>15</sup> Latzke (= 10. jegyz.) 36. úgy véli, hogy ez a politikai ellentét a „legcsekélyebb mértékben sem zavarta barátságukat, mert „a politika... lényükben nem jutott el ben-sejük legmélyébe”.

nyára – ő maga is „ügyetlen pénzembernek” nevezi magát (XIX, 129), – ennek kihatásait azonban többnyire jelentéktelennek tüntették fel. Stifter 1846-tól kezdve 100 forint előlegben részesült, amelyből azonban még akkor sem tudott kijönni, amikor hivatalos tevékenységéért először havi 1500, 1855-től kezdve pedig évi 1800 forintot kapott. Mindig újból kénytelen volt bátyjához és barátaihoz (Joseph Türek, Johann Aprent és mások) kölcsönökre fordulni, vagy Heckenasttól pótrészesedést kérni. Ezeket az állandó anyagi gondokat mind az állapotához illő színvonalat messze meghaladó, mindenképpen pazarló háztartás idézte elő,<sup>16</sup> mind pedig drága kedvtelése, így pl. a kaktusz-nevelés és régiségek gyűjtése.<sup>17</sup> Ez a Heckenasttal kötött előlegmegállapodás arra kényszerítette Stiftert, hogy műveinek kiadói jogát előre eladja kiadójának (a *Nachsommer* és a *Witiko* esetében még befejezésük előtt). A *Tanulmányokra* vonatkozólag hosszas huzavona után 6000 forintban egyeztek meg, ami két kiadás tiszteletdíjának felelt meg (XVIII, 39). Stifter életében mégis összesen hét kiadás látott napvilágot. Stifter abban a hitben, hogy a *Nachsommer* 40–50 ív terjedelmű lesz, ennek a regénynek a jogait eladta 6000 forintért (XVIII, 253). A mű végül is 70 ív lett (XVIII, 447). E nem csekély összegek ellenére<sup>18</sup> – a *Bunte Steinét* Heckenast 3000 (XVIII, 82) s a *Witiko*t 6000 forintért (XX, 407) vette meg – Stifter halálakor Heckenasttal szemben fennálló adóssága 12 894 forint volt (amelyben benne van egy szerencsétlen részvénytársaságon elvesztett 5000 forint is).<sup>19</sup> Hogy ezekről az összegekről képet alkossunk magunknak, röviden említsük meg, hogy abban az időben egy alapincézett ház telekkel, tizenegy szobával és három konyhával 7000 forintért volt kapható (XXIV, 41); a szobának a bére, amelyben Stifter 1865-ben Kirchschlagban lakott, havi 10 forint volt (XXI, 42) – alig több mint a *Nachsommer* ára (9 ft; XIX, 312) vagy egy lódenkabáté (8 ft; XXI, 77).

Nem szabad lebecsülni, milyen kínos helyzetekbe hozta Stiftert az, hogy képtelen volt a pénzzel bánni. Eltekintve annak nyomasztó voltától, hogy minden második levelében kénytelen volt a részesedés fölemelését vagy idő előtti elküldését kérni, még egyenes függő helyzetbe is került Heckenasttal szemben, aminek teljesen tudatában volt, s amiről már 1850-ben így beszél: „Ha nem tartoznék többé Önnek, soha többé nem kérném, hogy a conto fizessen nekem, hogy megőrizzem függetlenségemet . . .” (XVIII, 38).<sup>20</sup> Ez az – szinte így

<sup>16</sup> Ismeretes, hogy Stifter a bőségesnél nagyobb mértékben evett és ivott. Heinrich tudósít (1. jegyz.) 603 –, hogy Stifter különösen a pisztrángot szerette és „ebből ritkán evett meg kevesebbet mint egy fél tucatot előételként”, és rákból „sem állt meg soha az első tucatnál”. Amaliának írta egyszer Stifter egy hivatalos útról: „... munka Witiko-n 9-ig, akkor vár rám egy egész kacska. De már most olyan éhes vagyok, hogy azt hiszem, kettőt fogok megenni.” (XX, 33). Évi borszükségetét Heckenastnak „8–10 akó asztali borban és mintegy 40–60 palaack finomabb borban” adta meg (XIX, 66). Egy osztrák akó 56,589 liter volt.

<sup>17</sup> Egy bécsi műasztalos pl. másfél évnél is hosszabb ideig foglalkozott Stifter linzi lakásában régi bútorok restaurálásával.

<sup>18</sup> Hogy Stifter mindenképpen nagy honoráriumokban részesült, azt más szerzőkkel való összehasonlításból érzékelhetjük. Így GOTTFRIED KELLER a *Seldwylai emberek* első kötetéért (30 ív) 700 forintot és a *Zöld Henrikét* negyedtét sem kapta annak, amit Stifter a *Nyárutóért* kapott. Vö. KRIEG (4. jegyz.) 156 –.

<sup>19</sup> Heckenast ezt az adósságot a hátrahagyott írásként átvételével letudottnak tekintette, és ez kétségtől igaz is volt, mert mindenesetre abból 7 kötetnyi levelet, elbeszélést és „elegyes írásokat” volt képes kiadni. Ezen felül Heckenast Stifter özvegyének évi 400 forint járadékot juttatott – vállalásként és ezt a vállalat utódjának is kötelezővé tette. Vö. XX, 407 –.

<sup>20</sup> Egészen hasonló a XVIII, 108 és 139 is.



kellene fogalmazni — alkalmazotti viszony Stifternél oda vezetett, hogy állandóan rossz lelkiismeretet érzett Heckenasttal szemben. A *Nachsommer* ugyanis az első bejelentés után csak pontosan 10 évvel tudta befejezni. A *Witiko* esetében ez az időszak csaknem 20 évig tartott. Közben pedig egy egész sor vázlat került felvonultatásra, nehogy az előlegáradat elapadjon (Robespierre, Zawesch, Wolk, Kepler, Nausikaa). Mindez — éppen a bizonyos rossz lelkiismeret miatt — állandó, gyakran kínosnak ható öngazolási kényszerérzethez vezetett, mert ahogyan Stifter hangsúlyozza, „igen nagy súlyt helyezek arra, hogy ne tűnjek fel az ön szemében bűnösen hanyagnak” (XVII, 106).

Így a számtalan késedelmet mind a legpontosabban meg kellett indokolnia, és mentségeket kellett rájuk találnia: folytonosan azt a benyomást kellett keltenie, mintha semmi máson nem dolgoznék, csak a Heckenastnak ígért munkákon: „Egy sort sem írtam a *Witikón* kívül, egy képecskét sem festettem, még csak egy tenyéryit sem” (XX, 238) — további bizonyítékokra nincs is szükség, hiszen majdnem minden levél bizonyítékul szolgál. Úgy tűnik, hogy ez a függőség-féle szinte belekényszerítette a valótlanságokba: a tervezett történelmi regényekről (*Wok* és *Zawesch*) Stifter mindig úgy beszél, mintha már majdnem készen lennének: egy pénzkéréssel kapcsolatban azt állítja, hogy „két (kinyomatlan) dolgozata (XVII, 126), amelyek azonban valószínűleg soha nem léteztek; vagy miközben Heckenastnak azt írja, úgy „belemélyedt” a *Witiko*ba, hogy nem talált időt egy kimerítő levél megírására, (XXI, 130), Amáliának azt mondja, hogy naponta két órát fordít a *Witikón* való munkára. (XXI, 66). Ha a leveleken keresztül nyomon követjük a terheket, amelyeket az anyagi függőségi viszony okozott, a két férfi közötti barátságról már árnyaltabb képet kapunk. Ez a következő meglehetősen egyértelmű mondatból: „Ön úgy megijesztett engem, hogy napokon keresztül tizenegy órát ültem az íróasztal mellett” (XIX, 60)<sup>21</sup> — eddig a panaszig terjed: „Egész életem folyamán valamely rólam alkotott vélemény még soha nem volt annyira igazságtalan, mint amit Ön nyilvánított [. . .] ki” (XX, 236),<sup>22</sup> s a többször hangoztatott szemrehányásig, hogy a *Witiko* munkái, amelyeket Heckenast kedvéért betegsége ellenére elővett, szenvedéseit elősegítették és súlyosbították (XX, 238, 306; XXI, 11). Ha mindeme bizonyíték még nem lett volna elegendő, hogy képet adjunk az időnként Stifterre nehezedő nyomásról, akkor ez talán sikerül, ha rámutatunk arra, hogy Stifter a Heckenasttal való üzleti kapcsolatában még saját váratlan halálát is a követel-oldalon szeretné elkönyvelni, mert „egy nyilvánosan szereplő ember halálának a varázsa hamarabb hoz hasznot, mint amire élete képes. . .” (XX, 306). Hasonlóképpen értendő a sokszor hangoztatott jóslat, hogy Heckenast fia is aratni fog még Stifter könyveinek terméséből (XX, 239, 273; XXII, 182).

A barátságról zengett minden dicshimnusz ellenére, amelyeket Stifter — s ez is gondolkodásra késztet, mindig mint adós, áruló módon legtöbbször szorosan pénzkéréssel kapcsolatban — hangoztat, mégis megütközést kelt, hogy Heckenast barátjával, Stifterrel még csak nem is közli esküvőjének napját (XVIII, 169 ff). Úgyszintén meghökkent a még évek múltán is visszatérő udvarlás a barátságért: „Építsen ön rám, mint igazi barátjára, s bízson is bennem”

<sup>21</sup> Kiemelés Stiftertől.

<sup>22</sup> Egészen hasonló a XVII, 301 és XXI, 11 is

(XVII, 304).<sup>23</sup> Az „igazi” barátságnak, úgy gondolnánk, nincs szüksége arra, hogy ilyen kendőzetlenül könyörögjön bizalomért.

Bármilyenek voltak is azonban Heckenastnak előttünk ismeretlen reakciói – mégis minden valódi és föltételezett egyenlenség ellenére kellett, hogy fönnálljanak közös érdekek, amelyek barátságuk fennmaradását mindig újra előmozdították. S noha Stifter – egyébként egy 650 forintnyi előlegre irányuló kéréssel kapcsolatban – egyszer hangsúlyozza, hogy Heckenast elismerése neki többet jelent, mint a tiszteletdíj (XVII, 128), még sincs okunk kételkedni abban, hogy kapcsolatuknak ez az oldala is bírt nem lebecsülendő egyesítő erővel. A *Tanulmányok* Stifterje éppenséggel divatban volt, s korának legolvasottabb írói közé tartozott.<sup>24</sup> Ezt a *Tanulmányok* kilenc kiadása is bizonyítja, amit Heckenast életében 1878-ban halt meg – megérték. Nem kell feltétlenül erős túlzásnak tartani, amit Hein ír, aki a kiadóval jó barátságban volt, nevezetesen, hogy Heckenast „fejedelmi pompával” berendezett „fényes palotáját” bizonyára „nem kis részben a *Tanulmányok* kiadásával szerzett jövedelméből építette”.<sup>25</sup> Üzletet jelentett kétségkívül a *Bunte Steine* is, amely 1876-ig szintén öt kiadást ért meg. Heckenast emellett még különböző elbeszéléseket is jelentetett meg ezekből a gyűjteményekből, külön kiadásokban.

Mindenesetre az, hogy Heckenast legnagyobb németnyelvű írójához a szűkösebb időkben is hű maradt, bizonyára nem csupán nagyvonalúságának és lojalitásának a következménye, hanem arra a bizonyos közös vonásra mutat rá, amit egyszer Stifter ekképpen fogalmazott meg: „Ha Ön részben nem lenne olyan mint én, akkor írásaim sem tetszhetnének önnek” (XVII, 150). Ezalatt bizonyítva a művészet lényegéről és funkciójáról vallott azonos felfogásukat kell érteni. Ezt az is megerősíti, hogy Heckenast különösen Stifter három utolsó (anyagilag kevésbé sikeres) művét értékelte,<sup>26</sup> és ezek közül megint leginkább a Stifter művészetfelfogására oly jellemző *Nachsommer*, amelyről elismeri, hogy „hússzor olvasta el figyelmesen, az első betűtől az utolsóig”.<sup>27</sup>

Noha egy író művészetfelfogásáról elhangzott, csak általánosságban jellemző kijelentések megkérdőjelezhetők, mégis a továbbiak szempontjából nem mulaszthatjuk el, hogy ne említsünk néhány, Stifter művészetfelfogásáról fennmaradt utalást.<sup>28</sup>

Többnyire átsiklunk azon, hogy Stifter művészetének a vallásos metafizikus<sup>29</sup> mellett alapos pedagógiai indoklást is adott. Az emberiség kiművelésének eszközét látja benne, amely semmi máshoz nem hasonlóan alkalmasnak látszik

<sup>23</sup> Kiemelés Stiftertől.

<sup>24</sup> Vö. MORIZ ENZIGER: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968. Wien, 1968. (Österr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., Sitzungsberichte, 256. Bd.).

<sup>25</sup> HEIN (1. jegyz.) 381. Heckenast építette ezt a „palotát” miután 1873-ban üzene nagyobb részének eladásából több mint 700 000 forintot kapott. Vö. még a tájékoztatót nyújtó Heckenast bibliográfiát 1904-ből, amelyet André Lajos magyar miniszteri tanácsos írt, s amelyet csak most publikáltak az Adalbert Stifter-Institut lapjában a *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich*, 24 (1975), 62–76, itt: 71–76. Heckenast üzleti érzékére és nem mindig tiszta ügyeskedéseire vö. Zimmermann (2. jegyz.) 83–, és az ott megadott irodalmi adatokat is.

<sup>26</sup> 1870 7. hó 18-án *Roseggernek*; idézi HASLINGER (5. jegyz.) 22.

<sup>27</sup> Levél 1877. 1. hó 6-án keltezve; uo. 41.

<sup>28</sup> Itt ezt követően megjelenő vizsgálatom eredményeire támaszkodom: *Adalbert Stifters 'Nachsommer'. Studie zur didaktischen Struktur des Romans*.

<sup>29</sup> Vö. a közismert mondást: „Göttlichen im Kleide des Reizes” (pld. XXI, 236).

arra, hogy a humanizmust előmozdítsa (XIV, 21), s az embert „emberibbé” tegye. (XIX, 176). Tudja és várja, hogy művei az olvasóban „emelkedettséget vagy jobbulást” hagynak hátra (XVIII. 188). Ezért szemében a költő nemcsak „a Legmagasabb papja”, hanem éppúgy az emberek „tanítója” és „vezetője” is (XVI, 10). Stifter ebben a felfogásában, amely a művészetnek etikai feladatot szán, odáig megy, hogy saját műveinek „csak erkölcsi, semmiképpen nem művészi értéket” tulajdonít (XVIII, 107).

Úgy tűnik tehát, hogy a művészetnek ez a felfogása, amelynek Stifter éppen *Nachsommer*jében a regény ható szándékának és esztétikai struktúrájának bámulatosan következetes keresztvezése által adott formát, az a bizonyos közös lényegi vonás, amit itt kutattunk. Egy hosszabb részlet Heckenastnak Roseggerhez írott leveléből megerősítheti ezt a föltételezést: „Önnek nyitott a szíve a nép lelki és testi szenvedései iránt, s Ön tisztán lát a sötét mélységbe, amelyet a társadalom és az állam élére lépő hideg és büszke hatalom hozott létre [. . .]. Bár gyakran sikerülne önnek és költeményeinek betekintést engedni ebbe a mélységbe, ezzel a magasan trónoló gőgös szíveket megrendíteni s talán jobbá tenni. Az erkölcs szellemében végzett minden munka s az igazi emberi méltóság érvényre juttatásáért tett minden erőfeszítés nyereség az egész emberiség számára, és [. . .] építőkö az emberiség jobb, igazságosabb és nemesebb jövőjének épületében.”<sup>30</sup>

Csudálatos — s ez a Roseggerrel történt levélváltás sok részletére is vonatkozik —, mily sok felületen érintkezik Heckenastnak és Stifternek a művészetről vallott felfogása. A szép Heckenastnál is egészen magától értetődőleg mindig össze van kapcsolva az erkölcssel,<sup>31</sup> s amikor a „korlátolt kritikáról”<sup>32</sup> vagy a „talmi művészetéről”<sup>33</sup> beszél, átveszi — tudatosan vagy akaratlanul — Stifter idegesen ingerült dikcióját. Ezekből a Roseggerhez írott levelekből azonkívül egészen világossá válik, hogy Heckenast valóban Stifter eszményi olvasója volt. Mert ha a *Nachsommer*t évente egyszer elolvasta benső világának „épülésére, okulására és fölemelésére”,<sup>34</sup> akkor éppen annak az olvasói magatartásnak felelt meg, amelyet Stifter művei számára megkívánt.

Végül Heckenast kiadói tevékenységét is részben ugyanannak az etikai-pedagógiai célkitűzésnek a szemszögéből kell szemlélni, amely művészetfelfogására jellemző. Az első magyar „kölsönkönyvtárnak” a megalapítására (1839) és a tankönyvek kiadásának a megindítására (1848 után) ugyanis az üzleti mellett népnevelői-felvilágosító motívumok is indíthatták. Ezek az indítékok mindenképpen fölismerhetők Heckenastnak abban a tervében, hogy Rosegger segítségével kalendáriumot adjon ki a nép számára. Erről a szándékáról így ír a stájerországi költőnek: „A kalendárium [. . .] a népművelés egyik legfontosabb eszköze, az alsó néprétegekkel kapcsolatban rögtön a népiskola intézménye után következik . . .”<sup>35</sup> A másik oldalon olvasókönyvével, a kalen-

<sup>30</sup> Idézi SCHLOSSAR (6. jegyz.) 807.

<sup>31</sup> 1870. 2. hó 5-én és 1870 10. hó 5-én *Rosegger*nek; idézi HASLINGER (5. jegyz.), 21 és 24.

<sup>32</sup> 1870 7. hó 18-án keltezett levél, uo. 22. vö. 1873 1. hó 16-án keltezett levelet is; uo. 34.

<sup>33</sup> 1870 11. hó 18-án kelt levél; uo. 26.

<sup>34</sup> 1870 7. hó 18-án kelt levél; uo. 23.

<sup>35</sup> Idézet SCHLOSSARNÁL (6. jegyz.) 808. Ez a népi kalendárium, amelyet ROSEGER adott ki, *Das neue Jahr* címmel jelent meg 1873–1878-ig Heckenast kiadójában. Ezenkívül Heckenast már az 50-es években két kalendáriumot adott ki. Vö. LATZKE (10. jegyz.) 48.

dáriumba szánt írásaival és népszerű-tudományos újságcikkeivel Stifter is ugyanebbe az irányba kívánt hatni.

Ezeknek az egyforma célkitűzési érdekeknek a meghatározása és megnevezése lehetővé teszi tehát, hogy minden politikai, jellembeli és egyéb különbözőségek ellenére fennálló közös vonásokat s ezáltal kapcsolatuk alapjait fölismerjük. A két férfit a „barátságnak” nem annyira egy minden megpróbáltatást kiálló, közelebbről meg nem határozható érzése kötötte össze, hanem az a tudat, hogy kölcsönös — és talán éppannyira általános — haszonért, egymást kiegészítő területeken, ugyanazokkal a célkitűzésekkel munkálkodjanak.

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

NAGY MIKLÓS

## Jókai és az osztrák szellemi élet

Nincs még egy olyan alakja irodalmunknak, aki még életében oly tartós népszerűséget vívott volna ki magának német nyelvterületen, mint Jókai Mór. A kiegyezés utáni évtizedben kivált a berlini műfordítók és kritikusok terjesztették műveit, 1894-es írói jubileuma azonban megmutatta Ausztriában való közkedveltségét. Fényes tanúbizonysága ennek az a meleg érdeklődés, amellyel a kiváló pacifista szervező és író, Bertha v. Suttner kísérté Jókai közéleti szereplését. *Memoiren* c. 1909-es munkájában több helyt megemlékezik költőnknek az akkori békemozgalomban való nagy hatású részvételéről, ezenfelül ismeretesek Suttnernek hozzá intézett levelei is. Márpedig az osztrák békeapostol nem egyszerűen jótollú publicistákat akart megnyerni a nagy ügynek, hanem európai rangú literátorokat, amint ezt pl. Daudet-val, Björnsonnal való barátkozása is igazolja!

Fölösleges és hazug udvariaskodás lenne viszonzásul azt bizonygatni, hogy Jókait különösebben foglalkoztatta az osztrák regény vagy líra. Nem forgatta Stiftert, Roseggert, Anastasius Grünt, Karl Becket, s ami még meglepőbb, Lenaura történő célzást, hivatkozást sem lelhetünk ismertebb szépirodalmi műveiben, karcolataiban. Lehet, a mikrofilológia még új adatokat hoz felszínre, de ez sem változtat azon a tényen: Petőfi jóbarátja nem játszott lényeges szerepet a hajdani széleskörű hazai Lenau-kultusz megteremtésében.<sup>1</sup>

Másként áll a helyzet az osztrák tudományos irodalommal, amelynek tanulmányozása végigkísérté egész pályáját. Elsősorban Hammer-Purgstallnak az oszmánok történetéről készített monumentális összefoglalására kell gondolnunk (*Geschichte des Osmanischen Reiches 1827–1833*), míg a császárváros múltjában Moriz Bermann érdekes ismeretterjesztő könyve — *Alt- und Neu-Wien*. 1880 — kalauzolta. Olvashatunk aztán noteszeiben számos hivatkozást a

<sup>1</sup> Bibliográfiánkban a Jókai kritikai kiadás (JKK) leggyakrabban idézett ciklusát, a Regények c.-t, nem jeleztük külön.

Vö. GUT MÁRIA: Lenau Magyarországon. Pécs, 1940. Megállapításaimat főként a JKK-ban megjelent jegyzetanyagra, névmutatóra alapozom. Egyéb rövidítés: HhM = Hátrahagyott művei; NK = Összes művei. Nemzeti kiadás.

Joseph Hormayr, valamint Mednyánszky Alajos szerkesztette *Taschenbuch für vaterländische Geschichte* c. századeleji évkönyvsorozatra. Kincsestára volt ez a romantikusan színezett helyi mondáknak. A konzervatív, császártisztelő, ám Metternichtől mégis meggyanúsított Hormayr kacskaringós politikai pályája aligha tűnt fel Jókainak, annál inkább a tőle feltárt gazdag nyersanyag. Szembeötlő, hogy osztrák olvasmányainak többsége nem friss dátumú, hanem egy emberöltővel korábban keletkezett. Bár ez alól nemcsak Moriz Bermann kötete kivétel, hanem Charles Sealsfield (eredetileg Karl Postl) regényei szintén. A századközépen bestsellernek számító Sealsfield Észak-Amerika szellemi követe volt, laza szövésű epikája sugározta a folyamóriások s a végtelen prérák látomását, az USA társadalmi különlegességeit. Vitás kérdés, mennyire ismerte őt magyar kortársa, ám *valamilyen* hatást kaphatott tőle Amerika-szemléletük erős különbsége ellenére is.

Osztrák ihletőinek korábbi nemzedékekhez tartozásával a későbbiekben is számolnunk kell, kivált a drámaírás meg a színház területén.

Jókait mint drámaírókat ma már teljesen elfeledték, színibírálatairól is kevés szó esett eddig. Mégis azt kell mondanunk, hogy 15 esztendőn át, a hatvanas évek elejéig a színműírás és a színpaddal való törődés szellemi énjének igen fontos és elszakíthatatlan része. Csak az aktív politizálás egész embert kívánó kényszere tudta visszarántani Thália varázsköréből. Érdeklődése még egyszer fellobbant 1880 után, a Nemzeti Színház Paulay-korszakában, de a tűz már nem a régi többé. Nem is lehet meg a fiatalos ereje: hiszen Laborfalvi Róza 1869-ben visszavonult a Nemzettől, nem sürgette férjét új darabért s szerepért, még kevésbé várt tőle hírlapi csatározást. Azt, hogy Jókai melyik osztrák dráma, rendező vagy színész után érdeklődött, döntően meghatározta a Nemzeti Színház (s benne a titkár és dramaturg jóbarát, Szigligeti) igénye, Jókainé szerepvállalása, s az ő visszaemlékezéseinek intenzitása.

Jókai aranykorában, az önkényuralom idején s a kiegyezés kezdetén a Nemzeti Színház tartózkodott az osztrák, sőt a nem klasszikus német drámák bemutatásától is. Ez akadályozta írónk aktuális tájékozódását, egyszersmind Laborfalvi Róza vagy Szigligeti visszatekintésének értékét kifejezetten emelte a költő előtt. Mert korábban az osztrák dráma nélkülözhetetlennek látszott az 1830-as évtized hazai nézőseregének. A neves színháztörténész, P. Kádár Jolán szögezi le a fiatal Nemzeti Színház és annak közvetlen előzményét jelentő budai társulat műsorpolitikájáról: „Eleinte darabjaik Kotzebue körében gyökereznek, a bécsi népszínmű legrégibb rétegének termékeivel tarkítva. Ezek azonban hirtelen műsortöltelekké süllyednek, s utánuk negyven évet átugró lendülettel egyfelől Raupach és Birch-Pfeiffer, másrészt Raimund és Nestroy műveire szökkelnek át. A budaiak legnagyobb sikere Nestroy *Lumpaci vagabundusa* [ . . . ]”<sup>2</sup>

Nestroy komédiáját egészen 1849-ig játszották, Raimund csillaga hamarabb elhalványult, ám az 1838-ban bemutatott *Das Mädchen aus der Feenwelt* (Tündérvilági lány) s a *Der Verschwender* (Tékozló) a később ismét elővett *Alpenkönig und der Menschenfeind* (Havasi rémkirály és az embergyűlölő) társaságában néhány évadra diadalra vitte művét a Nemzetiben. Laborfalvi játszott az első kettőben – az OSZK Színháztörténeti Osztályán őrzött színlapok tanúsága szerint – a harmadikban nem – abban Szigligeti meg Kovácsné jutottak szerephez. Bizonyára a kettejük emlékezése nyomán tér vissza Jókai az *Eppur si*

<sup>2</sup> P. KÁDÁR JOLÁN: A Nemzeti Színház százéves története. 1. köt. Bp., 1940. 34–35.

*mouve* lapjain a *Havasi rémkirály* két kedves dalára. Cilikével énekelteti el a „Von den Alpen tönt das Horn” mellett az „Isten hozzád, te csendes ház” kezdetűt (So leb’ denn wohl, du stilles Haus), amely egy német színháztörténész szerint még a századvégen is közkedveltnek számított.<sup>3</sup>

Ferdinand Raimund nagy vetélytársának mindössze egyetlen színművével, a balsikeres *Umsonst* cíművel foglalkozott a költő. 1857. március 22-i, „Kakas Márton” aláírási cikkének indítóoka az, hogy e március elején Bécsben bemutatott darab voltaképpen a *Liliomfi* elrontott német változata, vagyis Nestroy plagizált. Hosszú ideig feledésbe ment Jókai híradása, s az igazságot csak századunkban tisztázták Császár Elemér, Rajka László és Rexa Rezső kutatásai. Ezek nyomán beigazolódott, hogy Jókai jól sejtette: a *Liliomfi* szövege Kaczér Ferenc, bécsi magyar balettmester közvetítésével került Nestroy kezéhez, akinek jóhiszeműsége az ügyben erősen kétséges.<sup>4</sup> Rokonszenvesebb volt a kitűnő író, színingazgató és színész szereplése a 48-as forradalom előestéjén. Jókai kései írásában (*Márczius tizenötödike Bécsben*) felvillantja a rendőrségtől megfigyelt Nestroy képét, aki szellemes antiklerikális rögtönzésével a bécsiek politikai elégedetlenségét éleszti, a forradalom alatt pedig együtt vígad a magyar országgyűlési ifjakkal.<sup>5</sup>

Jókainé pályája elején fiatal naiva szerepében lépett fel, mint Borotini Berta Grillparzer *Die Ahnfrau* jában, (Ősanya) amelyet a budai várszínház, majd a Nemzeti összesen ötször adott elő.<sup>6</sup> Ha még e rejtelmekben tobzódó végzetdráma is ily mérsékelt sikert aratott, elképzelhetjük az iskolázatlan ízlésűeknek játszó magyar színpad idegenkedését az osztrák lángész hűvös klasszicitású tragédiáitól. Fordulat csak félszázaddal utóbb következett be. Jászai Mari 1887 novemberében diadalra vitte a *Médeát*, amelyet hetvenhat alkalommal mutatnak be! Valószínűleg e nagy szenzációval magyarázható az, hogy *A lélekidomár* (1888–1889) egyik főalakjánál is visszatér a mitikus varázslónő neve.<sup>7</sup> Igaz, a regényben Ristori Adelaida 1856-os közismert vendéjátéka a különös névadás indítéka, ennek során azonban nem került színre Médeáról szóló tragédia.

Bármennyire is elzárkózott az abszolutizmus idején a hazai színjátszás az osztrák szerzőktől, nagy feltűnést keltő művek előtt szélesre tárultak a kapuk. Alig száradt meg a tinta a *Graf Essex* (Essex gróf) kéziratán a császárvárosban, máris meghirdette a Burgtheater Heinrich Laube művének első előadását 1856 február 1-én. Nem késett a betanulással a Nemzeti Színház sem, s ez év szeptember 1-én már tapsolhattak a nézők Jókainénak, Erzsébet királyné mesteri alakítójának. 1869-ig, visszavonulásáig tizennégyszer lépett e szerepben a lámpák elé Laborfalvi Róza, s ez akkor már sok volt, sikersorozat volt. Annymira sok, hogy még az íróférjre is hatott, aki később az *Enyim, tied, övében* sem tudott szabadulni az egyik nagyjelenet emlékképétől.

*A titkos kulcs* című fejezet során Starrwitz Hanna grófnő meg akarja szégyeníteni tilosba járó férjét s Fatimét, a kacér színésznőt. Ám a tragikus helyzet vígjátékba csap át, mert a szerelmespár idejében eltűnt, s a hitvesi ostromsa-

<sup>3</sup> JKK 22. köt. 159. és 161., továbbá Leo Melitz: *Die Theaterstücke der Weltliteratur*. Berlin, é. n. [1893 ?] 355.

<sup>4</sup> Vö. JKK Cikkesz. IV. 365–366., ill. a 805–806. H. Törő Györgyi alapos jegyzetével Császár és mások adalékairól.

<sup>5</sup> HbM 4. köt. 98–101.

<sup>6</sup> OSZK Színháztört. O. és BAYER JÓZSEF: *A nemzeti játékszín története*. 2. köt. Bp., 440–441. — Nemzeti Sz. bemutatója: 1838. szept. 11.

<sup>7</sup> JKK 51. köt. 190., ill. 725.

pások tévedésből Fatime anyjának s nevelőapjának nyakába szakadnak. A csinos botrányt maga a színésznő okozta egy névtelen levéllel, csak éppen más kiemelésre gondolt, de idézzük a szerzőt: „Aztán meg arra se számított Fatime, hogy Hanna grófnő mindjárt Erzsébet királyné jelenetén kezdje Essex-szel, s korbáccsal jöjjön látogatóba.”<sup>8</sup> Jókai itt a 3. felvonás 7. jelenetére céloz. A rossz politikai tanácsadóitól feltüzelt uralkodónót a féltékenységi is előnti kegyencének öntudatos nyilatkozatát hallgatva, visszaveszi tőle a fővezéri pálcát, majd Essex felé sújt vele. Ez a nyílt utalás nagyönis elgondolkozathatja Jókai kutatóit. Többször megfogalmazódott az utóbbi évek tudományos eszmecseréiben az a nézet, hogy a költő szeme előtt egykorú színpadi produkciónak lebegtek, és jelenetépítés tekintetében is sokat tanult a népszerű daraboktól, rendezőktől. Érdekes, noha rendhagyó illusztrációja az elgondolásnak a bemutatott epizód. Csak a kiindulást sugallta Laube, a kidolgozásban már eredetét nyújtott az író a groteszk színezéssel. Végül mégis tragikumba torkollik a feleség bosszúja, hisz a válás Aldorfay Ince lelki összeomlásához vezet.

Míg a Burgtheater igazgatásával (1849 – 1867) Laube történelmi érdemeiket szerzett magának, színműveit éppúgy belepte a por, mint Friedrich Halméit. Halm (1806 – 1871) kezdetben szintén a Junges Deutschland mozgalomhoz csatlakozott, hazánkban is híre kapott *Griseldis* c. „nézőjátékával,” ugyancsak megtámadta a mindent elnéző házastársi türelem maradi eszményét. Minthogy e tragédiát Petőfi közreműködésével is adták 1843 februárjában Kecskeméten, valószínű, hogy a nézők sorából Jókay Móríc joghallgató sem hiányzott.<sup>9</sup>

Ott lehetett 1858. május 26-án is a Nemzetiben a *Der Fechter von Ravenna* (A ravennai viador) premierjén. Halmnak a német nemzeti büszkeségről harsonázó színművét mindössze háromszor játszották, s Laborfalvi alakította benne Thusnelda fejedelemt. Bár a bécsi bemutató még 1854-ben volt, Jókai csupán 1857 nyarán tett említést róla a Magyar Sajtó hasábjain, s inkább a névtelensége – anonyim alkotásnak számított – mint esztétikai értékei foglalkoztatták.<sup>10</sup> Magát a pesti előadást se glosszázta meg, annál érdekesebb a visszatekintése rá az elnyomatás rendőri-kulturális viszonyaira 1860 novemberéből. Kakas Márton leveleiben olvashatjuk az alábbiakat: „Nagy zajt csináló külföldi színművek előadását a német színpadon megengedik, a magyarban betiltják, s csak akkor hajlanak rá, mikor amott végképp el van koptatva (így történt a *Ravennai viador*ral, melyet a magyar színpadról azért tartoztattak vissza, mivel a magyar közönség majd mindenütt, ahol e szó fordul elő »germán«, azt fogja érteni »magyar«, s e helyett »római« ezt, hogy »osztrák«.)”<sup>11</sup> (Egyébként Otto Rub: *Das Burgtheater* c. munkájából [Wien 1913.] kiderül, hogy Halm tragédiája csak 1889-ben lett végleg elkoptatott, akkor levették a játékrendről.)

Bécs elsősorban zeneszerzőivel és színházaival írta be nevét az európai művelődéstörténetbe, a Monarchia fővárosa a német nyelvű színjátszás középontja volt a XIX. század utolsó negyedéig, amikor Berlin elhódította tőle az elsőséget. A bécsi színészet kisugárzása Magyarország minden nagyobb városában érezhető Jókai korában, kivált Pest-Budán, ahol 1774-től fogva 1887-ig állandóan fennáll a német színház. Előadásai versengésre ösztönzik a magyar művészeket, sokszor mintát is adnak. Egressy 1838-ban úgy formálja meg Lear királyt, amint azt Heinrich Anschützról, „a királyi várszínház” tagjától látta,

<sup>8</sup> JKK 30. köt. 196., ill. 273.

<sup>9</sup> FEKETE SÁNDOR: Petőfi romantikájának forrásai. Bp., 1972. 135. (It. Fü. 77.)

<sup>10</sup> Vö. Keddi levelek. 1857. jún. 16. = Cikksbesz. IV. 410.

<sup>11</sup> Kakas Márton levelei. 1860. nov. 25. = JKK Cikksbesz. V. 431.



annak pesti vendégszereplése során.<sup>12</sup> Sokkal kisebbek a cenzúra támasztotta akadályok, ha a pesti német társulattól előadott darabot vesz át a Nemzeti. S mivel a pesti németajkú polgárság elsősorban a Bécsben sikert aratott művekre és színészekre kíváncsi, az ottani műsorpolitika, színházvezetés tartósan érezteti befolyását. Persze ne tegyünk egyenlőséjelet e befolyás s a német vagy épp osztrák szerzők felkarolása közé! Ez utóbbiról egyáltalán nincs szó az abszolutizmus idején, s a kiegyezés után is alig. Mégis, a Nemzeti Színház vezető egyéniségei, elsősorban Szigligeti majd Paulay állandóan figyelik, milyen rendezői felfogást érvényesít a Burgtheater két nagy igazgatója: Laube (1849–1867) majd Dingelstedt (1871–1881).

A nemzeti érzékenységet s hazafias aggodalmat is fölkeltik olykor a császárváros nagy színházi lehetőségei. Jókai *Thespis kordéja* c. alkalmi színművében mulatságos jelenetet rögtönöz arról, hogy 1790-ben Moór Annát, a rondellai társulat primadonnáját a Burgtheater meg a pesti német színház igazgatója egyaránt átlépésre akarja bírni.<sup>13</sup> Pusztán írói lelemény ez, ámde P. Kádár Jolántól megtudhatjuk, hogy hasonló csábításnak Kántorné és Déryné csakugyan ki volt téve, s 1892-ben „Burgschauspielerin” lehetett volna Jászai Mariból is.<sup>14</sup>

Eljött az az idő a dualizmus alatt, amikor már nemcsak a hazai színészekre, hanem a drámaírókra is figyelmessé váltak a bécsi színházi körök. 1878-ban Dingelstedt tanácsot kért Jókaitól, melyik Szigligeti-színmű volna a történeti tárgyúak közül legalkalmasabb a Burgtheater számára. Költőnk először a *Gritti*-re gondolt, majd a szemléletében lojálisabb *A trónkereső* mellett döntött, felesége, Paulay és más színházi tekintélyek meghallgatása után. Mint a Burgtheater igazgatójához intézett válaszeleveleiből kitűnik, a döntés meghozatalakor szintén jelen volt Joseph Lewinsky, az osztrák színművészet ünnepekt képviselője. Petőfi-szavalóestjeit, s magyarbarátságát tekintve ez érthető is.

A bemutató végül mégis elmaradt, nem így esett azonban a dolog magával Jókaiival. Az ő *Kálmán királyát* 1885 szeptember végén összesen háromszor játszották Bécs legelső színházában, a címszerepben Lewinskyvel. A melodramai franciás romantikának e kései sereghajtója nem számíthatott már ekkor tapsra, elnézésre is alig. Legföljebb kitűnő regényírói talentumával mentegették a lapok fogyatékos drámai fantáziáját meg színpadismeretét.<sup>15</sup> A Burgszínház műsorában sok klasszikus vagy klasszikussá váló szerző bemutatóját jegyezte föl a nyolcvanas évek közepétől Otto Rub könyve (104–106) Aiszkhülosztól Björnsonig, mégis a legnagyobb siker a párizsi színházak boszorkányosan ügyes házi-szerzőinek jut – Bécsben is. Dumas fils, Pailleron, Sardou mellett bizony még Gogol *Revizorja* se kelt érdeklődést 1887-ben, négy alkalom után le is kerül a játékrendről. Ehhez képest a *König Kolomant* nem is érte igazságtalanság! Az érdemnek van persze másik oldala: 1885 egyúttal a nagyönközépszerű Dóczy Lajos *Utolsó szerelem* c. romantikus történelmi vígjátékának premierjét is jelenti Bécs színházi fellegrárában. S a *Letzte Liebe* 1903-ig tartani tudja magát, harminchárom előadással dicsekedhetik! Magyarázatul nem ok nélkül gondolhattak az egykorúak Dóczy tekintélyes külügyminisztériumi állására, Jókainak azonban akadt más vígasztalása. 1885 tavaszán *Arany embere* Ignaz Schnitzer fordításában szokatlanul meleg fogadtatásra talált a Theater an der Wien közön-

<sup>12</sup> P. KÁDÁR JOLÁN: I. m. 149.

<sup>13</sup> Vö. I. m. I. felvonás, IX. jelenéssel.

<sup>14</sup> P. KÁDÁR: I. m. 346.

<sup>15</sup> JKK Drámák I. 880–881. és SZÉP ERNŐ: Magyar drámák bécsi színpadon. Bp., 1930. 51–55. uo. Az arany emberről: 48–49; a Dingelstedt-hez írt levelek: 93–95.

ségénél. E színház, az operett meg a könnyű múzsa otthona – nem hiába lépteti föl benne a regényíró korábban a *Fekete gyémántok* mondén Evelinjét – most mégis huszonnyolcszor kíváncsi benne a publikum a tiszta költészet gyöngyszemére.

Bécsi színészekről, színházakról, kedvenc népszórakozásokról kimeríthetetlenül sok szó esik a Jókai-életműben. Apró adatok hosszú jegyzékénél többet ér néhány éles körvonalú, egymástól elütő részletre rávilágítani. Ilyen *Irodalom, színház, közönség* című 1851 decemberi tárcája, amelyben az idősebb hazai színészek védelmében futtában felsorolja, mennyivel „vénebb emberek is vannak” a „bécsi várszínház személyzete” között. Az újabb kitűnőségekből jó érzékkel kiválasztott névsora a következő: Anschütz, Löve [azaz: Löwe], La-Roche [Karl], Fichtnernő [Elise Fichtner], Rettichnő [Julie Rettich], Wildauer kisasszony [Mathilde Wildauer], Pechenő [Therese Peché]. Pompás helyzetismeretét mutatja, hogy tíz művészt felsorolva, mindössze egyszer – Julie Rettich esetében – hibázza el a burgszínházi tagság kezdőévének megjelölését. Magáról a közel 75 esztendő intézményről kereken kimondja: „mely el van ismerve legjobbnak egész Németországon.”<sup>16</sup>

Ennél is meglepőbb, milyen tájékozottságot mutat a XVIII. század végi osztrák teátrumokról a *Rab Ráby* 11. fejezetében. A budai districtualis commissarius meg a Bécsből frissen érkezett Ráby Mátyás csevegését hallhatjuk itt a nagyváros legfrissebb politikai pletykáiról, a szórakozóhelyek és színházak világáról. Csak úgy röpködnek a Burgszínház tagjainak (Stephanie Chr. Gottlieb, Jaquet Katharina) a „lipótvárosi színház” La Roche Johannjának nevei, s Jókai biztosan számol kinek-kinek az életkorával, halálozási esztendejével. Meggyászoltatja a korán elhalt Katharinát a kerületi biztossal, s valóban a fiatal művésznő pályája már 1786-ban véget ért. Az idősb Stephanie parádés szerepeként a Codrust idézik föl. Ez szintén helytálló: Cronegk: *Codrus oder Muster der Vaterlandsliebe* c. szomorújátékával 1777-ben pályadíjat nyert Bécsben, s a darabot vagy 10 esztendeig elő-elővették. (Forrásunk ismét Rub könyve.)<sup>17</sup> A költő túl is lát az épp akkor megszigorodó, klasszicizálni kezdő „Várszínház” falain, kedvel hozza szóba a külvárosi színtársulatokat.

Lehet, hogy az épp csak felvillantott darabcímek nem pontosan 1785–90-ből valók, ám a bennük szereplő mitológiai nevek (*Mercur, der Mode-Zauberer*) igen jellemzők a későbarokk és rokokó paródiázó kedvére a népies színjátékokban.<sup>18</sup> Mit ért ekkor a művészet az előkelők s az állam szemében? Aránylag keveset – válaszol Jókai –, s emlegeti a császártól 15 arannyal díjazott festményeket, majd Burgschauspielerek évi 1200 forintban maximált fizetését. (Ez utóbbi adat már nem is a regényből való, hanem annak egy előmunkálatában, *A csendes évek története* című tárcában bukkan fel.)<sup>19</sup>

A sok tarka részlet mellett elsikkad Jókainál II. József korszakalkotó tette: az, hogy valójában vele kezdődik a Burgtheater története, ő nevezte el Nationaltheaternak, tagjait államhivatalnokká emelve.

Olvasgatásai és bécsi tapasztalatai nyomán Jókai egyre erősebben átérezhette azt, hogy a gazdag osztrák színpadművészet kezdetei összefonódtak a játékos népszokásokkal, majd commedia dell'arte átalakításával, annak nemzeti asszimilációjával. „Ha Bécs mulat” – írja a *Rákóczy fia* egyik fejezete fölé. –

<sup>16</sup> JKK Cikksbesz. IV. 40. eredetileg a Remény c. havi folyóiratban

<sup>17</sup> OTTO RUB: I. m. 122.

<sup>18</sup> Vö. OTTO ROMMEL: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien, 1952. 281.

<sup>19</sup> NK 96. köt. 85.

Itt aztán kifogyhatatlan a pékek, diákok, hernalsi kertészek parádézó, komédiázó jelmezes felvonulásainak elbeszélésében. Alaposan kizsákmányolt forrásmunkája régi ismerősünk: Moriz Bermann könyve.

Sokban hasonló világ tárul az olvasó elé a regény *Hanswurst mester* című kapitulumából. A fiatal Rákóczi György szemén át bámuljuk Joseph Anton Stranitzky tarka színpadát az 1720 körüli Bécsben. A sok olasz-francia nevű komédiás – Colombina, Harlekin, Polichinello, Pantalone – közt az élre kerül az osztrák-délnémet vásári teatralitás nagy jövő előtt álló alakja: Hanswurst mester. Kemencébe löki Harlekin meg Pierottót, s tettének jelentését azonnal megvilágítja a költő: „A múzsák templomát bitorló olasz Harlekin így semmisíti meg a nemzeti vérből és húsból alkotott Hanswurst.” E Paprikajancsi-figura hazai voltát talán még ruháinál is jobban elárulja a szerzőtől hangoztatott „igazi bécsi csöcselékszargon”, amely a többiek „olasszal kevert teuton” nyelvétől annyira elűt! György herceg a nevelője karján ment az előadásra, s a maga játékszíni útikalauzát nem titkolja el Jókai sem, mert lábjegyzetbe teszi a hivatkozást „Lásd Floegel Geschichte des grotesk Komischen” –. Ez a századvégen nemcsak alaposnak, hanem frissnek is számító színháztörténeti monográfia illusztrációival is lebilincselte az író, akinél mindig meghatározó fontosságú a látási élmény.

E vizualitás mégsem egyesült nála művészettörténeti kíváncsisággal, a tárlatok szorgalmas látogatására sem igen ösztönözte, legalábbis a 60-as évektől fogva nem. Így műveiben az atmoszféra megteremtésére rendre fölbukkan a kor számottevő osztrák (v. ausztriai) képzőművészeinek neve, műveikről, stílus-teremtéseikről azonban vajmi kevés szó esik. Hallunk tehát Karl Rahlról, Tilgner Viktorról, s Hans Makart már valósággal Jókai kedvencének mondható. *Verescsagin és Irányi* című 1885-ös újságcikkében azt kutatja az író, hol húzódik a biztos választóvonal pornográfia és a női szépséget dicsőítő festészet között: „Meddig tart Makartnak és a többi istenfestőnek az olympia?” A már emlegetett *Csendes évek történetében* neve Munkácsyval s Matejkoéval együtt van leírva.

Makart ekkoriban a birodalmi főváros legfölkapottabb piktora, nemcsak az előkelő körök kedvelik, hanem 1879-ben maga Ferenc József is megbízza ezüstitakodalmán egy díszfelvonulás megrendezésével. Nem csoda, hogy a költő családik megítélésében. Annál kevésbé, hisz egyébként is hajlott olykor a valódi nagyság meg a nagyfokú népszerűség (saját szavával „hírhedettség”) összecserélésére. Johann Strauß esetében a kettő egybeesett, s amellet művészi egyéniségük rokonságáról is beszélhetünk. Egyébként ő az egyetlen osztrák-német zeneszerző, akivel Jókai közelebbi ismeretségbe került, s műveiben is bensőséges rokonszenvvel említett. Mert egyébként, mint a magyar népdal és a könnyebb olasz operamuzsika barátja alig törődött a bécsi zene nagy törvényhozóival. Nem hallgattatja hőseivel Haydnt, Mozartot, Beethovent, a *Két gránátos* megzenésítőjét is elhibázza, Schubertnek véli Schumann helyett.<sup>20</sup> 1883 februárjában a keringőkirály Budapesten vendégszerezelt, és ekkor kért librettót Jókaitól, aki nemsokára elküldte neki *Szaffi* című cigány tárgyú novelláját (ezt igen kevesen ismerik, mert nem vette föl munkáinak reprezentatív, 100 kötetes gyűjteményébe). A *Szaffiból* Ignaz Schnitzer, magyar származású bécsi újságíró formált használható szövegkönyvet, de a téma Jókainál is továbbfejlődött. Az operett bemutatójának évében, 1885-ben, csaknem 100 lapos kisregényként látott nap-

<sup>20</sup> JKK 51. köt. (A lélekidomár) 112. vö. uo. 710. jegyzetét.

világot ugyancsak *Cigánybáró* címmel. A két mű cselekménye némileg eltér, ám Strauß zenéje meg az elbeszélés hangulata, érzelmi világa közt sok a hasonlóság: mindkettőt jellemzi a romantikus cigánykultusz, a délies-balkánias színek, a csapongó játékos kedv, amely olykor a társadalmi előírások s a képmutatás enyhe szatirájává lesz.

Amikor 1885. október 24-én sor került a *Cigánybáró* ősbemutatójára a Theater an der Wien-ben, a három társszerző Girardi vezetésével lépett a színpadra, hogy megköszönje az ünneplést. Vajon eszébe jutott-e akkor Schnitzernak, hogy esetleg Suppé állhatott volna ott mellettük — Strauß *helyett*. Fennmaradt ugyanis Schnitzernak egy 1884. június 28-ról keltezett levele Jókaihoz, amelyben keserűen panaszkodik a muzsika lassú elkészültéről, arról, hogy Strauß még 1885 január végére sem ígéri a munka befejezését.<sup>21</sup> Megkérdezi szerzőtársát, egyetért-e azzal, hogy ha a „bindende Erklärung” Strauß részéről elmarad, ők ketten visszavonják, és Suppénak adják át a szövegkönyvet. Schnitzer így zárja levelét: „Nochmals bitte ich, mir die vorliegenden Zeilen mit Bezug auf Strauß bestimmt u. mit Postwendung beantworten zu wollen.” A költő válasza nem ismeretes a Jókai kutatók előtt, azonban valószínű, hogy kevésbé türelmetlenkedett partnerénél.

Strauß később sem feledkezett meg a magyar íróról. Egy 1886 februári Adele Strauß levélből kitűnik, hogy tervezett operájához kért ötleteket, drámai szituációkat tőle, amelyeket azután megint Schnitzer formált volna tovább. A kérlelő sorok magasztaló elismerésbe csapnak át: „Vieles hängt davon ab, wie Schnitzer Ihre wunderbaren Grundideen ausführen würde.” Amikor 1893 novemberében előfizetést hirdettek Jókai műveinek 100 kötetes kiadására, Ausztriából mintegy 35-en jelentkeztek és Strauß, valamint Schnitzer voltak közülük az elsők.

\*

Minden irodalomtörténész számára világosnak látszott az, hogy Jókai írói énjét kevésbé alakították az osztrák (sőt akár a német) szellemi élet hatásai. Írói születése a negyvenes évekre esik, már pedig az akkori fiatalság még a Junges Deutschland reformer-forradalmár íróit is csak azért kedvelte, mert arccal Franciaország felé fordultak. Nem vallotta-e ő maga *Az én kortársaim* (1872) visszaemlékezésében ellentmondást nem tűró határozottsággal saját nemzedékéről „Mindnyájan franciák voltunk! Nem olvastunk mást, mint Lamartine-t, Michelet-t, Louis Blancot, Sue-t, Hugo Victort, Béranger-t”?

Ennek a kijelentésnek az itt feltárt anyag sem mond ellent, mégis újszerű következtetéseket vonhatunk le belőle. Az idő meghozta a változást, férfikorában, öregsége idején a költő már másként gondolkodott. Távoli országokkal, elmúlt századokkal ismertették meg az osztrák elbeszélők és történészek: Sealsfield Amerikával, Hammer-Purgstall a templomosokkal s a janicsárlázadások kavargásával. Legfontosabb számára mégis a színház: mindkét pólusával. Egyrészt vonzza a Burgtheater szellemi előkelősége, még annak közepes, lehűtött, racionalizált Schiller-követői is, Heinrich Laube vagy Friedrich Halm. Képzelete szomjazza a vaskos komikum meg az idilli mesevilág találkozását, a bécsi színjáték közelségét a naiv tömeghez s a csúfolódó városi kisemberhez, aki oly büszke tőzsgyökeres „weánerisch” voltára. Ezért idézi Jókai Ferdinand

<sup>21</sup> OSzK Kézirattára, no. Adele Strauß sorai is — Strauß és íróink kapcsolatáról legutóbb: BACHER, SIEGFRIED: 150 Jahre Johann Strauß. Ung. Rundschau. 1975. 42. sz.

Raimundot, anekdotizálja Nestroyt, innét terjedelmes leírása a Hanswurst-színpadról.

Összeforr nála a komédia szeretete a jellegzetes bécsi polgár iránti etnográfus-művelődéstörténész kíváncsisággal. Párizsról tán valamivel többet írt, jobban lenyűgözte Róma, Szentpétervár – a sohasem látott metropolis-egzotikumával babonázta meg, ám otthonosan – Budapesten kívül – igazán Bécsben érezte magát. E város egyszerre jelentette számára a közelmúlt forradalmát, a barokk fényűzését, romlottságát, ennek szellemébe olvadt be II. József puritán rendszeretete, magabiztos felvilágosodottsága. Legkedveltebb színtere ez öregkori picaro-regényeinek. Eltakarja, helyettesíti Jókai szemében egész Ausztriát. Ha szabad volna kései regényei némelyikének alcimet adnunk, zárójelben odatehetnénk Moriz Bermann derék monográfiájának titulussát: Alt- und Neu-Wien!

S Z A B Ó J Á N O S

## *Karl Kraus és Karinthy Frigyes*

### *Párhuzamok és hasonlóságok<sup>1</sup>*

#### 1.

Általánosságban sokat emlegetett, ám részleteiben igen kidolgozatlan tény, hogy a Monarchiához tartozott népek irodalmában a közös államiság természetes következményeképpen sok kölcsönhatás, számos párhuzam figyelhető meg. Ezek közé tartozik annak a századunk elején kialakult, a sajtó hatását erőteljesen mutató szatirikus vonulatnak a léte, melybe Karl Krauson és Karinthy Frigyesen kívül elsősorban Hašeket, Kafkát és Čapeket sorolhatnánk, s melynek egyenesági – mert némiképp hasonló történelmi-társadalmi körülményekben gyökerező – folytatását láthatjuk Tucholskynál és Brechtnél.

Karl Kraus és Karinthy Frigyes párhuzamosan eddig még nem vizsgált munkássága szembeszökően bizonyítja, hogy Bécs és Budapest, „a dualista Monarchia két központja egymást nemcsak politikai hatalomban, középületek emelésében, a színházi életben és sok másban igyekezett túllicitálni, hanem az egymáshoz közel álló szellemi atmoszférában, a művészi életben is hasonló tartalmú, formájú műveket hozott létre”.<sup>2</sup> Munkásságuk összevetése, amellet, hogy utal a két város jellegére, tükrözi a kapitalizmus törvényeit átlátni képtelen, elidegenedett, magányos, de becsületos polgár bizonytalanságát, kifejezője a polgári irodalomban a századforduló óta uralkodó válsághangulatnak.

<sup>1</sup> A jelen dolgozat célja, hogy fölvázolja *Karl Kraus és Karinthy Frigyes. Egy osztrák és egy magyar szatirikus a XX. század első harmadában* című készülő munkám néhány fő gondolatát.

<sup>2</sup> MÁDL ANTAL: Az osztrák századforduló. Helikon, 1969/1. 63.

Kraus 1874-ben született a csehországi Jičínben. Apja jómódú kereskedő és papírgyáros, alig két év elteltével Bécsbe vitte a családot. A gyermek Kraust az iskola eleinte magával ragadta, a gyakorlatias családi környezet után a művészettel való első találkozást jelentette számára. Egy ideig jó tanuló volt, később egyre inkább elfordult a figyelme az iskolától, főleg a színészet felé.

Karinthy 1887-ben született Budapesten. Apja, aki levelezőként dolgozott a Ganz-Mávagban, olvasó, filozófálgató ember volt. Karinthy Frigyes iskolai tanulmányait kifejezetten gyengén végezte, volt hogy meg is bukott. Tanulás helyett már 8 éves korától kezdve inkább írogatott.

Mindketten beiratkoztak az egyetemre (Kraus a jogot, Karinthy a matematika—fizika szakot választotta), de csakhamar abbahagyták tanulmányaikat és újságoknak kezdtek dolgozni.

Az egyre erőteljesebb polgárosodás a XIX. század második felétől Közép-Európában is jelentősen megnövelte a sajtó szerepét. Az ipari és pénzügyi fejlődés, milyen alkalmas eszköz az újság a közvélemény formálására. Nagy segítséget nyújthatott ehhez a szépirodalom: tudományok, művészeti eseményekre reagált, kulturális hagyományokat őrzött meg és hozott létre. Az íróknak az újsághoz való tartozás rendszeres publikálási lehetőséget, főleg pedig bizonyos egzisztenciális biztonságot nyújtott.

Kraus először Ischlből, a bécsi társaság kedvelt üdülőhelyéről küld tudósításokat a *Das Rendezvous* c. lapnak, s hamarosan már számos újság közli tárcáit, színibírálatait. Megtartja első felolvasásait, Liliencronnal levelez és természetesen megjelenik a Café Griensteidlben.

„A kávéház, az irodalmárok biztos lakása és állandó címe, találkozóhely és szórakozóhely, irodalmi asztaltársaság és meghitt menekülési lehetőség, egyike a tipikus bécsi intézményeknek, s egyike a jellegzetes milióknak a régi Közép-Európában, melynek kultúrájából egyesíteni látszik a lassú, kifinomult és kissé indolens ritmust, az elegáns életstílust, mindenekelőtt pedig a nyugodt, előkelő mértéket.”<sup>3</sup>

A Café Griensteidlben gyülekezik a „Jung-Wien” nevű csoport, az új bécsi irodalom, Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann s mindenekelőtt Hermann Bahr, a minden új irányzatot lelkesen üdvözlő, váratlan fordulatokra mindig kész vezéregyenység. Kraus, átlátva az irodalmi kávéház hazugságait, nem csatlakozik a csoporthoz. Éles hangú cikkekben támad Bahrra, majd mikor 1896-ban lebontják a Café Griensteidl-t, megírja a *Die demolierte Literaturt*, mellyel egy csapásra a szellemi élet figyelmének középpontjába kerül.

Karinthy Frigyes 1906-ban *Az Újságnál* kezdi pályáját, nemsokára pedig már többek között a *Nyugatban* is találkozni írásaival. Ő is gyakran feltűnik a New-York kávéházban, a budapesti irodalmi élet központjában, az erkélyen, a „vadak”, a fiatal irodalom képviselői között. A társai szórakoztatására kiesztelt vidám történetekből, paródiákból áll össze az *Így írtok ti* (1912).

A két ifjú szatirikus tehát először az irodalom világát veszi tollhegyre, későbbi munkáikra is jellemző módon: Kraus kívülről bírál, tüntetően távol tartva magát az irodalmi társaságtól, pamfletet ír; Karinthy belülről kritizál, természetesen válaszolva a paródiát, a Monarchia irodalmának kedvelt mű-

<sup>3</sup> CLAUDIO MAGRIS: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1966. 187.

faját, egy olyan műfajt, amely nem vágja el, mint a krausi magatartás, az irodalmi társasághoz vezető utat. A *Nyugat* költői az irányzat hiányzó esztétikai kritikáját vélik megtalálni a Karinthy-paródiákban, befogadják Karinthy Frigyeszt. Az *Így írtok ti* azonban egyúttal az író humoristává való beskatulyázásának feltartóztatathatatlán folyamatát is megindítja.

Kraus az irodalmi társaság leplezése után társadalmi, szociális kérdések felé fordul. Hála az apja biztosította anyagi függetlenségnek, lapot alapíthat. 1899 áprilisában jelenik meg a *Die Fackel* első száma. Az egészen 1936-ig megjelent kisformátumú piros füzetek nemcsak Karl Kraus műveinek elsődleges lelőhelyei, hanem megbízhatóan dokumentálják a korabeli Bécs helyzetét. Eleinte szót kapnak a *Fackel*ben tehetséges fiatal, valamint illusztris munkatársak is – Wilhelm Liebknecht, Strindberg, Wedekind, Heinrich Mann és mások<sup>4</sup> –, 1911-től azonban egyedül írja Kraus a lapot. A kezdeti társadalomkritikai beállítottság, majd a mind erősebb literarizálódás után az I. világháború hozza meg a *Fackel* legigazibb arculatát. Kraus összegyűjti a háború embertelenségének számtalan apróbb-nagyobb dokumentumát, majd monumentális, emberi színpadon játszhatóan, mintegy tíz előadás terjedelmű drámát komponál belőlük, a *Die letzten Tage der Menschheit* (1919).<sup>5</sup>

Karinthy írói pályája épphogy megkezdődött, mikor kitör az I. világháború. Őt sem lehet megtéveszteni a hamis jelszavakkal, az első pillanattól kezdve kitűnik következetes humanista állásfoglalásával (vö.: *Krisztus és Barabbás*, 1918). A háború idején publikált egyéb munkái közül kiemelkedik az 1916-ban megjelent *Tanár úr kérem*.

A magyarországi történelem háború utáni – egy polgár számára valóban nehezen érthető – viharos eseményei, a felesége halála okozta személyes tragédia írói válságba sodorják. Súlyosítja a helyzetet, hogy a féherterror évei szétzilálják a *Nyugat* mozgalmát. Karinthy *Capillária* című regényével visszatér a pályakezdő írásokban annyiszor érintett nőkérdéshez, jellemző módon *Ki kérdezett?* és *Minden másképpen van* címen ad ki köteteket. Az emberiséget fenyegető újabb nagy veszély rázza fel kissé bágyadtságából. Már 1933 előtt éles hangon, megalkuvás nélkül kifejezésre juttatja a humanista ideálokat fenyegető fasiszmus iránti megvetését.

Karl Kraus aktivitása az „emberiség végnappjai” után sem csökken: irodalmi vitákat provokál, adományokat gyűjt, verseket, drámákat ír, folytatja felolvasásait, melyeken mind nagyobb súlyt kap a kulturális hagyomány, főképp kedvenc klasszikusai, Nestroy, Offenbach, Goethe, Shakespeare. Megpróbálkozik a társadalmi-politikai életbe való aktív beavatkozással, kokettál a szociáldemokráciával – de végül is az a legnagyobb sikere, hogy sikerül kiűznie Bécsből az erőszakos, zsaroló újságírást szimbolizáló, Budapestről származó, különös sorsú Békessy Imrét.<sup>6</sup> Kraus egyre jobban magába zárkózik, mind nagyobb

<sup>4</sup> CAROLINE KOHN: Karl Kraus c. monográfiája (Stuttgart 1966. 315. lap) azt sugallja, hogy a *Fackel* munkatársai közé tartozott Lukács György is. A valóság az, hogy a *Fackel* 339–40. számának 26–7. lapján (= F 339, 26k.) közöl Kraus néhány mondatot Lukácsnak a *Pester Lloyd* 1911. december 18-i számában megjelent Leo Poppernekrolójából.

<sup>5</sup> Magyarul, sajnos a *Die letzten Tage der Menschheit* sines meg. Néhány versén kívül csupán *Nachruf* (F. 501, 1–120.) c. írását fordította le 1919-ben Szini Gyula *Búcsúztató* címmel. Joggal sürgeti Lengyel Béla (Karl Kraus születésének századik évfordulóján. Nagyvilág, 1974. 936. egy magyar Kraus-kötet kiadását.)

<sup>6</sup> Békessy Imre jó ismerőse volt Karinthy Frigyesnek, sőt János nevű fiának, aki Hans Habe néven bizonyos írói karriert is csinált, Karinthy volt a keresztapja.

betűkkel nyomatja a *Fackel* hátsó borítójára: „Zusendungen welcher Art immer sind unerwünscht”. A nyelv felé fordul.

A hitleristák Bécsben még fokozottabban érezhető fenyegetése ellen ő is felemeli szavát, megbélyegezve a „Hakenkreuzotter”-t. 1933-ban azonban elhallgat. „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte”<sup>7</sup> – írja októberben. De már nem tud hallgatni, nem képes a *Fackel* nélkül létezni. Shakespeare-feldolgozásokat tervez, elszánt makacssággal védelmezi a nyelvet, s ha ez a nyelvkritika egyértelműen a fasizmus ellen irányult is, ki figyelt az adott körülmények között erre? Főleg mivel mindez olyan ember szájából hangzott el, akinek ítélőképessége már annyira csökkent, hogy azt képzelte, a szociáldemokraták ellen erőteljesen föllépő Engelbert Dollfuß fogja megmenteni Ausztriát a fasizmustól.

Karl Kraus 1936-ban halt meg, Karinthy 1938-ban. Még egy nagy téma adódik azonban a be nem váltott ígéretek, személyes bizonytalanság és a kilátástalan kor miatt megkeseredett magyar író számára: agyműtétjének leírása. Az *Utazás a koponyám körül* (1937), akárcsak Kraus *Die letzten Tage der Menschheit*-je, az egész életmű lehetőségeit összegző, dokumentumjellegű, a Monarchia irodalmára annyira jellemző módon részekre szabdalt munka, a negyvenes éveiben járó költőt ért rendkívüli esemény hatására keletkezett. Igen jellemző, hogy míg Karinthy Frigyesnél saját operációja ez az esemény, a társadalmi érdeklődésű Krausnál a világháború.

### 3.

Krausra is, Karinthyra is úgy tekintett a kortárs közvélemény, mint valamiféle mindenkinek jól odamondogató, nagyszájú Bürgerschreckre. Az irodalomtörténetben is látunk tendenciát arra, hogy elsősorban ne íróként, hanem a kulturális élethez tartozó jellegzetes figuraként, jelenségként tartsák őket számon. A séma kialakulásának kulcsát összetéveszthetetlen emberi-írói magatartásukban kell keresnünk, abban a módban, ahogyan az őket körülvevő valóság-hoz viszonyultak.

Kraus alapállása végig ugyanaz, mint a *Die demolierte Literatur*-ban, az előkelő kívülálló, a környezetétől független megfigyelő póza, amolyan feddhetetlen bírósági elnök, aki mindent lát, mindent megjegyez és mindenre reagál. Apró részleteiben vizsgálja a valóságot. Tekintélytisztelet, baráti viszony soha nem tartja vissza véleményének éles hangú kimondásától. Konkrét elemzéseinek ez a módszere egyrészt növelte ugyan bírálatának hatékonyságát, másrészt viszont az olvasó szemében túlhangsúlyozta az egyes jelentőségét az általánossal szemben. A Kraus-irodalom máig nem tudott megszabadulni ettől a teherrel.

Karinthy is kora valóságában él, abból indul ki, mikor ír. Azt a valóságtól való disztanciát azonban, melyet Kraus életvitelével valósított meg, ő műveiben kereste. Nem közvetlen közelről nézte a valóságot, hanem valamiféle gondolkodói, filozófusi magaslatról. Általános emberi problémák köntösébe öltöztette a valós világban gyökerező bajokat. Tendenciákat bíralt.

A két alapállás közös lényege, hogy mindkettejük munkássága koruk polgári valóságából ered, abból a valóságból, mely egyre idegenebb lesz számukra. Maguk is törekszenek ennek a távolságnak a fenntartására, hiszen kritikusai szemmel figyelve ezernyi furaságát, visszasságát, ellentmondását veszik észre.

<sup>7</sup> F 888, 4



Ehhez a távolságtartáshoz kell Karinthy Frigyesnek a „laza lelki tartás” (ami nem más, mint a kompromisszumra való állandó készség eufemisztikus kifejezése), Krausnak meg a csalhatatlanság már-már zsarnoki attitűdje (a kompromisszumoktól való görcsös menekvés).

Mindkettőjük életműve egyetlen hatalmas monológ, akár a korabeli regényirodalom számos alkotása.<sup>8</sup> Irodalmi alakok létrehozására képtelenek, önmaguk és a valóság viszonyáról, a valóságról beszélnek. Felfedik a valóság és az ideál ellentmondását: ez pedig, Schiller definíciója értelmében, a szatíra lényege. Szembeállítják a valóságot mint hiányt az ideállal mint legfőbb realitással, s hogy ezt nem egyformán teszik, annak oka, hogy Kraus a büntető, Karinthy a nevető szatíra felé vonzódik.

A bécsi Karl Kraus az ideált a valóságban magában keresi. Csupán tökéletesen követni kellene, amint erre már voltak is példák a történelemben. Újra meg újra néhány nagy bálványára, a történelem nagy állócsillagaira hivatkozik, ideális állapotokat emleget, pl. a régi Burgtheater tökéletességére apellálva bírálja a korábban ténylegesen hanyatlóban levő bécsi színházi életet, Offenbachot, az operett atyamesterét állítja szembe az utána következőkkel, s egy fiktív ideális ősalapokra hivatkozva szégyeníti meg a valóságot.

A valóság által meg sem közelített ideál Karinthyánál az – absztrakt – ember lehetőségeiben van. Ezért bukkan föl nála újra meg újra egyrészt az ősember, naiv becsületességével, a gyermek még tiszta lelkével, másrészt a jövő embere, aki már annyi mindent megvalósított e lehetőségekből. Erre utal Karinthy rendkívüli vonzódása a technika és a természettudományok (főleg az orvostudomány) iránt.

Ez az ideál-felfogás az alapja annak, miért nevez Kraus mindent és mindenkit néven. Sőt minden tendencia emberi arcot ölt a számára. A sajtó szolgálatába álló irodalom minden hibájáért egyetlen embert, Heinrich Heinét vonná felelősségre (*Heine und die Folgen*), az újságok névtelenség-kultuszával (ehhez alkalmazkodik az itt is a kisebb ellenállás felé vezető utat választó Karinthy Frigyes is) szembeszállva kijelenti, már-már a babonás ráolvasások intenzitásával: „Ich sage Benedikt und meine ihn.”<sup>9</sup>

Kraus és Karinthy írói szemléletmódjából érthető, hogy leggyakoribb műfajuk a glossza, illetve a humoreszk. Mindkettő a sajtóból származik, tömör, frappáns, kihegyezett, a gondolat ugyanazon folyamatos logikai kifejtését teszi lehetővé. Mindkettő részleteiben vizsgálja a valóságot, csak az egyik közvetlenül, a másik erősen áttételesen. Az irodalmi műfajok perifériáján elhelyezkedő glossza és humoreszk is adalék ahhoz, miért kisebb Kraus és Karinthy irodalomtörténeti elismertsége a megérdemelnél.

Írói magatartásuk abszolutizál két, az elidegenedett polgárra jellemző magatartásformát, melyeket a válságérzetet talán legélesebben kifejező egzisztencializmus is kiemel. Karl Kraus esetében ez a felelősségérzet. Nem véletlenül mondja Elias Canetti: „Mit tanultam Karl Kraustól? . . . Először is az abszolút felelősségérzetet.”<sup>10</sup>

Az egész krausi életmű, a teljes *Fackel* a bizonyosság erre. Kraus mindent – magánéletet, családot, barátságot, irodalmi-színházi ambíciókat – a háttér-

<sup>8</sup> Vö.: SZÉLL ZSUZSA: Válság és regény. Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezéséhez. Bp., 1970.

<sup>9</sup> Moritz Benedikt a *Neue Freie Presse* c. lap tulajdonosa, Kraus számára a korrump újságírás szimbóluma.

<sup>10</sup> PAUL SCHICK: Karl Kraus. Reinbek bei Hamburg 1965. 152.

be szorított, hogy felelősen, legjobb tudása szerint beszámoljon a korról, még-hozzá legendássá vált alapossággal és műgonddal.

Karinthy Frigyesnél a kiindulás szintén a felelősség (első nagy művének *A felelős ember* címet akarná adni), de ez csakhamar átadja helyét a bizonytalanságnak. Karinthy legszebb elbeszéléseitől kezdve legegyszerűbb tréfiáiig találkozzunk a bizonytalanság egyik legtipikusabb, jellegzetesen k. u. k. motívumával, az álommal. Rendszerint kellemetlenek, fájóak ezek az álmok, s szinte boldog ébredés belőlük a halál.

Karinthy úgy érzi, minden relatív. „Határozottan és meggyőződéssel mondom, bizonyos, hogy semmi sincsen úgy. Ez az egyetlen tétel, amiben fanatikusan hinni szabad és amitől eltántorodni bolondság: minden másképp van.”<sup>11</sup> Különösen kiviláglik az emberi élet szokásainak viszonylagossága, ha más rendszerbe helyezük őket. Karinthy sakkozói a sakk kifejezéseit az élet minden területén alkalmazzák. Képzelete térben és időben szabadon kószál (l. történelmi témájú novelláit, a *Capilláriát*, az *Utazás Faremidóbat*). Gyakorta bukkan fel elbeszéléseiben állatok, de ezek nem a hagyományos, kézenfekvő, állatmesékből ismert tulajdonságok (a hangya szorgalmas, róka ravasz) szimbólumai, hanem — akár Kafka és Čapek állatfigurái — a polgári társadalom jelenségeit vizsik abszurdumig.

Karinthyt is izgatja a tipikus k. u. k. kérdés: „Mi lenne, ha . . . ?” „Hogy volna, ha az ember visszafelé is leélhetné az életét, haláltól születésig? Ha az isten ma megjelenne egy szabadalmi irodában és patentet kérne a naprendszerre? Mi lenne, ha egy Mars-lakó Pestre kerülne? Ha egy csecsemő félórás kávéházi beszélgetés során aggastyánná szakállasodna?”<sup>12</sup> Egy egész regénye (*Mennyei riport*) ezzel a kérdéssel játszik.

Megkettőződik Karinthy nál a személyiség, nem egyszer találkozik írásai-ban önmagával, „továbbá azt álmodtam, hogy két macska voltam és játszottam egymással”. Egész teóriát kerekít a tudathasadás köré: az „Én” és az „Énke” viszonyáról beszél.

A valóság, mely Kraus számára is elszakadt az ideáltól, másképpen osztó-dik nála tovább: önmagára és a külvilágra. Már első, Maximilian Harden elleni polémiáiban láthatjuk, mennyire különálló, sajátos egységként fogta föl önma-gát. Ez a lényegét tekintve szubjektív idealista felfogás egyre erősödik, végül abban csúcsosodik ki, hogy ez jelenik meg a *Fackel*ben:

Ich  
lese keine Manuskripte und keine Drucksachen,  
brauche keine Zeitungsausschnitte,  
interessiere mich für keine Zeitschriften,  
begehre keine Rezensionsexemplare und versende keine,  
bespreche keine Bücher, sondern werfe sie weg,  
prüfe keine Talente,  
gebe keine Autogramme [ . . . ]<sup>13</sup>

Karinthy Frigyesnél a bizonytalanságérzet néha egészen végletes formá-kat ölt, rettegéssé, menekülési kényszerre fokozódik, mint pl. *Az égő ház* c. líder-

<sup>11</sup> KARINTHY FRIGYES: Heuréka. Bp., 1975. 180.

<sup>12</sup> Kardos László: Karinthy Frigyes. Bp., 1946. 10. — Kardos László Karinthy *Tanulság, Szabadalmi iroda, Levél az úrron át és Örvedetes fejlődés* c. írásaira utal.

<sup>13</sup> F 557, 45

ces álomban, vagy az *Aktákban*, ahol azt álmodja, hogy egy rendőr, minthogy nem tudta megmondani neki a nevét, bekíséri a Negyedik Kerületi Iktató Alosztály második Nyilvántartójába. Ide-oda vetődik a bürokrácia falanszterében. Vérért üvegbe töltik, helyette „lassan csurogni kezdett befelé valami hideg és bűzös folyadék: a tinta”. Kétrét hajtogatják, borítékba teszik. „Hallottam a cipők csoszogását a létrán — aztán sötét lett, az egyik rekeszbe, két akta közé csúsztatott egy kéz, és rám ejtette a többit.” Tipikusan karkai látomás ez, akár *A magány* nagyszerű apa-figurájának vergődése.

Franz Karkát (1883 — 1924) különben is bizvást állíthatnánk Kraus és Karinthy mellé „tertium comparationis”-ként.

Karl Krausra Bécsben, a Monarchia első számú központjában a felelősségtudás jellemző, Karinthy Frigyesre Budapesten a bizonytalanság (enyhítve némi meghatározatlan reménnyel, hogy azért majd csak „minden jóra fordul”),<sup>14</sup> Karkára prágai többszörös izolációjában a teljes kiúttalanság, reménytelenség érzése. Kraus a jelenben keresi az ideált, Karinthy a múltban és a jövőben, Kafka úgy érzi, mindenütt hiába. Karl Kraus a társadalomban próbált rendet teremteni, Karinthy Frigyes az emberi fejekben, Franz Kafka szerint irracionális erőknek vagyunk kiszolgáltatva, minden hiábavaló.

#### 4.

Karl Kraus és Karinthy Frigyes jellegzetes kifejezője tehát a század első harmadában érzékelhető polgári válsághangulatnak. Azonban mint a racionalitás tántoríthatatlan hívei, magyarázatot keresnek a valóság alakulására. Ennek során gyakorta fordulnak koruk divatos, az alapvető gazdasági és társadalmi tényezőket figyelmen kívül hagyó absztrakcióihoz.

Ilyen az a felfogás, amely mindent a technika fejlődésével kíván magyarázni. A konzervatív Bécsben élő Kraus óvatosan csatlakozik városa technikaellenességéhez. „Die Entwicklung der Technik ist bei der Wehrlosigkeit vor der Technik angelangt”<sup>15</sup> — írja, a humán tradíciók elleni fenyegetés megtestülését látva a gépekben. Álláspontja azonban nem teljesen elutasító: „Die maschinelle Entwicklung kommt nur der Persönlichkeit zunutze, die über die Hindernisse des äußeren Lebens schneller zu sich selber gelangt.”<sup>16</sup>

Karinthy, az iparosodó Budapest képviselője (akár a prágai Hašek), rajong a technikáért. Különösen a repülésről ír több ízben elragadtatással (pl. *A repülő ember*, 1915). A háború szolgálatába állított technika elkeseríti, de a fantasztikumban továbbra is helyet szorít neki, mint az ember béklyóit lazító lehetőségnek (vö.: *Utazás Faremidóba*).

A lényegében hasonlóan felfogott pszichoanalízisnél és a technikánál nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a sajtónak és a nőkérdésnek.

Kraus szemében a tömegmanipuláló képességével valóban nemegyszer visszaélő korabeli sajtó az első számú bűnbak. Évtizedekre nyúló harcának fő motívumát foglalja össze 1918-ban keletkezett alábbi három mondata: „Der geistige Tiefstand, der diese Katastrophe ermöglicht hat und dessen Vertiefung durch eben diese Katastrophe ausgebaut wurde, enthüllt sich am greifbarsten in der völligen Ausgesetztheit, in der sich die Gehirne vor dem Schlagwort

<sup>14</sup> Fenyő Miksa jegyzi föl, hogy ez volt Karinthy kedves kifejezése. — Feljegyzések és levelek a Nyugatról. Szerk.: VÉZÉR ERZSÉBET. Budapest, 1975. 234.

<sup>15</sup> KARL KRAUS: Ausgewählte Werke. Band 4. Berlin, 1974. 165.

<sup>16</sup> Uo. 33.

befinden. Wehrloser und gebannter ist kein Schaf vor der Boa constrictor als der durchhaltende Verstand vor der Phrase."<sup>17</sup> Ez ellen a kiszolgáltatottság ellen küzd, a stílusbeli pontatlanságoktól az alig vagy egyáltalán nem leplezett hazugságokig mindent alaposan dokumentálva.

Karinthy itt is az általános bíráltnál marad, nem egyes lapok, hanem a sajtó válik nevetségessé pl. *Karácsonyi szám* című humoreszkjében. Nála a férfi – nő viszony kap a kor ellentmondásai közt kiemelkedő hangsúlyt, nem is csak azért, mert „az európai férfi nemi nyomorúságban, nemi elnyomatásban sínylődik”,<sup>18</sup> hanem mivel a nő ez a festékrétegekből és ruhadarabokból összeálló jelenség számára az alkotó ember, az ész ellenpólusa, az ösztön szimbóluma, önpusztításra meg háborúra indítja a férfiakat.

Kraus nem csatlakozik ehhez a Karinthy által lényeges változtatás nélkül átvett, legföljebb további szimbolikus tartalommal felruházott strindbergi, weiningeri nőgyűlölő irányzathoz. Számára a nő az állandóság, a biztonság a férfi nyugtalanásával, csapongásával szemben, maga a természet, az ideális őállapot. „Des Weibes Sinnlichkeit ist der Urquell, an dem sich des Mannes Geistigkeit Erneuerung holt.”<sup>19</sup>

Karinthy egyik aforizmája így hangzik: „Ha egyedül vagyok a szobában, akkor ember vagyok. Ha bejön egy nő, akkor férfi lettem. És annyira vagyok férfi, amennyire nő az, aki bejött a szobába.” Kraus így ír: „Ist eine Frau im Zimmer, ehe einer eintritt, der sie sieht? Gibt es das Weib an sich?” Egyiküknél a férfi van a szobában, másikuknál a nő, ám mindkettőjük felfogásának alapja, hogy a két – szerintük összeegyeztethetetlen – világ különválasztása lényeges, átfogó társadalmi absztrakciókhoz vezet.

Koruk szellemi életének talán legjellegzetesebb vonása volt a nyelv szerepének egészen különleges mértékűvé való fokozása. Ugrásszerű fejlődésnek indul a nyelvtudomány, a kifejezési forma kerül az irodalomban középpontba, minden kérdést nyelvi jelenségekre visszavezető filozófiai irányzatok keletkeznek (l. Bécsi Kör, Wittgenstein)<sup>20</sup>: a nyelv az irracionálissal szembenálló, határozott, megfogható dolognak látszik.

Kraus is, Karinthy is azonosnak tartja a nyelvet a valósággal. „Ich könnte zwar nicht beweisen, wohl aber beschwören, daß kein Wort anders aussieht als sein Inhalt klingt und daß jedes so schmeckt wie es riecht.” – írja Kraus.<sup>21</sup> „Valahol lent, a fogalmak és szavak születésének mélyében a szavak összefüggnek, kettős gyökerük van” – állapítja meg Karinthy,<sup>22</sup> s úgy véli, az a világ baja, hogy fogalmaink egyelőre nem pontosak, ha tisztáznánk őket, minden jóra fordulna. E célt szolgálná a „Nagy Enciklopédia” szép, de irreális terve. Kraus itt is a konkrétumokhoz ragaszkodik, elég idéznie, s már valódi jelentőségében látjuk azt a kijelentést, melyen mindenki más átsiklott volna. „Szaván

<sup>17</sup> F 484.

<sup>18</sup> Karinthy Frigyes összegyűjtött művei. 3. kötet. Bp., 1976. 88.

<sup>19</sup> Karl Kraus: *Ausgewählte Werke*. Band 4. Berlin, 1974. 18.

<sup>20</sup> Ahogy Arnold Schönberg, Adolf Loos, Oskar Kokoschka és számos más bécsi híresség, Wittgenstein is szoros kapcsolatban állt Krausszal, olyannyira, hogy filozófiájának alakulásában is jelentős szerepe van Karl Kraus nyelvfelfogásának. Kapcsolatukról vö.: WILLIAM M. JOHNSTON: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*. Wien – Köln – Graz, 1974. 212–5.

<sup>21</sup> KARL KRAUS: *Werke*. Band II. München, 1954. 333.

<sup>22</sup> *A vers lelke* című esszéjéből idézi HALÁSZ LÁSZLÓ: Karinthy Frigyes alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., 1972. 225.

fogja” a valóságot, citátumokból építi fel újra. Karinthy-nál ugyanezt a szerepet a sokkal kevésbé kiélezett, humorral enyhített paródia játssza.

Nagymesterei a nyelvi karakterisztikának, kifogyhatatlanok játékos nyelvi ötletekben (legkomolyabb műveik is tele vannak szójátékokkal), erősen vonzódnak a kimondott szóhoz. Karinthy a kávéházban mesél történeteket, parodizál, szinte minden magyar nyelvi játék születésénél jelen van, „Verba manent, scripta volant”, fordítja ki a mondást. Kraus egy speciális bécsi hagyományra, az előadás és az irodalom Nestroy által tökélyre fejlesztett egységére építve kialakít egy sajátos műfajt: sokak által csodálattal emlegetett felolvasásait.<sup>23</sup>

Felületi absztrakcióik ellenére is olyan becsületes polgárok mindketten, akik mindig a humanitás talaján állva határozottan felléptek ideáljaik megsértése ellen. Igaz, individualista megoldásokat kerestek, még akkor is, ha a dolgozó emberek iránti rokonszenvüket sohasem tagadták. De egyéni akcióik, magános kiáltásaik is jelentős tétté váltak, amikor az emberiséget fenyegető két nagy apokalipszis, az I. világháború és a fasizmus ellen emelték fel szavukat.

Különösen az I. világháborúnak a polgári humanista ideálokat alapjaiban fenyegető éveiben keletkezett munkáikban figyelhető meg a tiltakozás több rétege. Az egyik a direkt: Kraus *Fackel*-jának kiapadhatatlan gyűjteménye az embertelenség dokumentumaiból, hazug újságcikkekből, párbeszédfoszlányokból, az uszító irodalomból; Karinthy *Krisztus és Barabbás*-ának indulatos, az egész emberiséghez adresszált kifakadásai. A másik jellegzetes réteget a *Beszéljünk másról* jelszóval (Karinthy egyik 1915-ös kötetének címével) illethetnénk. Kraus verseket kezd írni,<sup>24</sup> a janovicei park csodás világát idézi fel, Karinthy a *Tanár úr kérem* iskolakarikatúráiban a diákevekről rajzol megszépített képet, szembeállítva a kor keserű valóságával az ideálist.

Legjelentősebb azonban műveiknek az a rétege, amely az irtóztató háborús világ művészi tükröződését tartalmazza. Krausnál egyetlen hatalmas mű ez, a *Die letzten Tage der Menschheit*. Az irodalomtörténet műfaji-esztétikai sémáinak fittyet hányó, részletekből összeálló, bárhol elkezdhető és bárhol befejezhető, minden mondatában jellemző parabola ez a háború korabeli Monarchiáról, egyszersmind a mindenkori militarizmusról — akárcsak a *Svejk*, csak azt éppen a cseh Hašek írta a fronton, emezt pedig Kraus, a bécsi polgár Bécsben.

A háborútól való borzadás írat Karinthyval számos szép elbeszélést, köztük a *Cirkuszt*, melyet teljes joggal állít Szabolics Miklós Kafka *Oklahomai Nagy Világszínháza* mellé, hasonló keletkezéstörténetük, a művészlét kérdéseit boncolgató cselekményük, főképp pedig a világ színházként való felfogása alapján.<sup>25</sup>

A karkai tárgyilagos, szinte szenvtelen megfigyelői pózt azonban képtelen Karinthy is fölvenni. Neki — és Karl Krausnak is — a maga módján tiltakoznia kell, „jaj”-t kiáltania, mint a *Prológus* hősenek; s ha ez esetenként gyöngíti is az írói kifejezést, a legvilágosabban mutatja becsületes, őszintén humanista világ-felfogásukat, a két jelentős szatirikus életmű alapját.

<sup>23</sup> Egyik budapesti előadásáról Ady ír a *Nyugath*ban beharangozót (Nyugat, 1913. II. 803.). Az Ady-cikk elismerő hangját tompította a Kraus felolvasása után megjelent Moly Tamás-cikk (Nyugat, 1913. II. 962.) meglehetősen kritikus hangvétele.

<sup>24</sup> Karinthy is válságos korszakában, a 20-as évek végén kezd verset írni. Mindkettőjük költészete gondolati, objektív jellegű tendenciák kifejezője, akárcsak az epikus színház előfutárának tekinthető drámai alkotásaik.

<sup>25</sup> SZABOLCSI MIKLÓS: A clown mint a művész önarcképe. Akadémiai Kiadó, 1974. 76—91.

## Az induló Nyugat és az osztrák irodalom

Amikor 1908. január 1-én – alig több mint egy évvel az első futurista kiáltvány megjelenése előtt – megindult a *Nyugat*, nemhogy kiáltványa, de semmiféle más előre mutató programja nem volt. Ignotus *Kelet népe* című beköszöntője, Ady megindított cikksorozata, *A magyar Pimodán*, egyaránt a rezignáció hangján szólt. „Ami programszerű, az nem annyira kimondott szavaiban van a cikknek” – írta közel harminc évvel később Schöpflin Ignotus bevezetőjéről –, „mint inkább mögöttük: kultúránk abszolút mérték alá állítása a nemzeti hiúság túlzásai nélkül s vallomás a magyarsághoz ragaszkodásról.”<sup>1</sup> Az első néhány évben a folyóirat gyűjtőmedencéje lett az egész magyar progressziónak, ugyanúgy helyet kapott benne Kunfy Zsigmond tanulmánya Marxról, mint Lukács György esszéje Kierkegaard-ról; a munkatársakat elsősorban a negáció kötötte össze, tagadása mindannak, ami a század első évtizedének magyar társadalmát és művészeti életét jellemezte, valamint a nyitottság, a készség a magyarnál fejlettebb nyugati kultúrák befogadására. A differenciálódás azonban nagyon hamar végbement, ki egyszerűen csak kikopott, ki párbajig fokozódó viták után szakított, a negyedik évfolyam végére kialakult a lap törzsgárdája s nagyjából egységes esztétikai-világnézeti arculata. Tanulmányunk ezt az első négy évfolyamot vizsgálja abból a szempontból, hogyan látta és értékelte a folyóirat akkor még szélesebb írógárdája a kortársi osztrák irodalmat.

A századforduló közép-európai művészetében, mint a korábbi századokban is annyszor, Párizs és a francia kultúra jelentette a példaképet. Hermann Bahr már 1893-ban, amikor párhuzamba állította a „Das junge Österreich” néven csoportosult osztrák írókat német kortársaikkal, az egyetlen közös vonást a francia minták követésében vélte felfedezni: „Man könnte höchstens bemerken, daß beide nach dem gleichen Muster streben. Es wird oft gesagt, daß sie die Pariser copieren, und man kann nicht leugnen, daß sie gern an die französischen Meister erinnern.”<sup>2</sup> Egy évtizeddel később, a XX. század elején induló magyar művészgeneráció is elsősorban Párizsra tekintett – irodalomtudományunk már részletesen elemezte a Szajna-parti város jelentőségét Ady költészetében és feltárta a francia szimbolista-impresszionista líra magyarországi hatását –, a *Nyugat* első évfolyamait olvasva azonban egy másik vonulat is kirajzolódik, melyben a német és az osztrák irodalom játszik inspiráló szerepet. Az 1900 körül felnőtté váló egész nemzedéknek – Adyt is beleértve – alapvető filozófiai élménye volt Nietzsche gondolatvilága, s kritikáik stílusára mindenkinél nagyobb hatást gyakorolt Alfred Kerr, akinek színházi beszámolóit rendszeresen olvasták a berlini *Tag* című napilapban. A drámában Ibsen, Wilde, Csehov és Maeterlinck mellett Hebbelt meg Hauptmannt szerették leginkább, s a berlini színházi élet eseményeit éppoly figyelemmel kísérték, mint a budapestiét. A Lessing-Theater valamennyi Hauptmann-bemutatójáról lelkes kritikát közöltek, s szinte tudathasadásos állapotban kommentálták Otto Brahm számukra a modern drámát jelentő naturalista színházának és az

<sup>1</sup> A magyar irodalom története a XX. században. Bp., 1937. 115.

<sup>2</sup> Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart, 1968. 143.

akkor még Berlinben működő Max Reinhardt modernebb játéktípusának versenyfutását. Az első négy évfolyamban huszonkét tanulmány, kritika, kisebb-nagyobb cikk foglalkozik csak osztrák íróval, zeneszerzővel, festővel vagy filozófussal, a nem kimondottan osztrák tárgyú közleményekben pedig se szeri, se száma az osztrák kultúrára való hivatkozásoknak, utalásoknak.

Ez a magyar irodalom történetében először igazán nagyvárosi írócsoport rendkívüli gyorsasággal és biztonsággal tájékozódott a korabeli Európa politikai és művészeti életében, a német és osztrák irodalom aktuális eseményeit pedig szinte belülről ismerte, sok esetben aktívan részt is vett benne. A *Nyugat* első nemzedéke a vidékről a fővárosba került kisnemesi vagy honorácior származású írók mellett a múlt század utolsó évtizedében asszimilálódott magyarországi német vagy az ugyancsak németül beszélő zsidó polgárság köréből került ki. Ezek a családok jórészt kétnyelvűek voltak, és sok esetben csak a véletlen mulott, hogy fiaikból osztrák vagy magyar író lett-e: a napjainkban is népszerű ifjúsági regény, a *Jelky András kalandjai* szerzője, Hevesi Lajos a hetvenes években Bécsbe ment, s a századfordulón a bécsi szecesszióának a nyugatosok által is tisztelt művészeti kritikusa lett, de változatlanul írt a *Pester Lloyd*nak is. Ignotus, a *Pester Lloyd* neves szerkesztőjének fia, ugyanabban az évben született Budapesten, mint az a német íróvá lett Arthur Holitscher, aki a *Der Golem* című nagysikerű drámáját egy évvel a *Nyugat* indulása előtt még Budapesten írta, vagy az a Felix Salten, aki neves bécsi lapok (*Zeit, Neue Freie Presse* stb.) színházi kritikusaként küldte Pestre feuilletonjait. Maga Ignotus is írogatott németül, s nemcsak a *Pester Lloyd*, hanem a korabeli német irodalom egyik vezető folyóirata — a Miskolcraól Berlinbe került Samuel Fischer kiadójának színvonalas szemléje —, a *Die Neue Rundschau* is közölte egyik novelláját.<sup>3</sup> A Gyulai Pál-tanítvány Hatvany Lajos első önálló könyve, a *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten*, éppen a *Nyugat* indulásának évében Lipcsében jelent meg, s keltett nagy feltűnést Németországban. A később Adyt németül népszerűsítő Horvát Henrik pedig 1908-ban még olaszból fordított németre, s D'Annunzio-átköltését abban a *Morgen* című, ugyancsak berlini hetilapban tette közzé, amelynek lírai rovatát a bécsi Hugo von Hofmannsthal szerkesztette.<sup>4</sup> Az ifjú Lukács György németül oly népszerűvé vált *A lélek és a formák* című esszékötetének először magyarul írt, s a *Nyugat*-ban közölt tanulmányaiiban a mondatokon minduntalan felismerhetők a németes fogalmazás nyomai.

Ha az induló *Nyugat* teljes munkatársi gárdáját szemügyre vesszük, akkor első pillantásra is szembeötlő, hogy a korabeli Magyarország legkülönbözőbb vidékeiről, egymástól eltérő társadalmi rétegekből verődtek össze. Ennek megfelelően a legkülönbözőbb hagyományokat, politikai, vallási, erkölcsi és esztétikai nézeteket hozták magukkal, s ezek nagyon hamar komoly vitákhoz, összeütközésekhez vezettek. Már 1910-ben szinte két táborra szakadtak, francia és német orientációjúakra. A Párizs–Berlin ellentétet még bonyolította, hogy — mint látni fogjuk — mindkét fél önálló jelenségeként kezelte Bécsét és a kortársi osztrák irodalmat.

Ady a Vilmos császári Németországgal szembeni politikai ellenszenvét kiterjesztette a német művészetre is. 1911-ben Max Reinhardt „*Szép Heléna*”-rendezéséről például az alábbiakat írta: „Hát megnéztem én is Münchenben

<sup>3</sup> Christmesse. — 1907. Bd. 2. 1347—1352.

<sup>4</sup> 1908. szept. 18. 1260.

Max Reinhardt Offenbach-áldozását, a reinhardti »Szép Heléná«-t, s nem volt szép. Tessék új Offenbachot keresni az új német császárság bizony máris elég rothadt illatú korához. No, persze vaskosabbat, szellemtelenebbet, németet, ógermán félistenekkel, hősökkel, negyvenhármasszámú női szandálokkal és sok sörrel.<sup>5</sup> Mások, mint Babits vagy a művészeti kritikus Feleky Géza kultúrájuk folyamatosságának hiányát, gyökértelenségüket vetették a németek szemére. „A Comédie Française ma ugyan már nagyon tökéletlenül működik, de legalább nagy jel, óv, emlékeztet és számontarttatja az emberekkel a nagy századok hagyatékát. A német világbirodalomból, az új Berlinből nagyon meredek út vezet az ósdi Weimarba. Alig is iparkodnak rajta, ha néhányan és az emberek igazában csak együtt tartozhatnának a múlthoz. De a németeknek nincs közük egymáshoz, még csak az egy Berlinnek sincs egységes habitusa. [ . . . ] Nem adhat egy birodalomnak színházat és művészetet az olyan város, ahol még a főétkezéseknek sincs meg a pontos idejük. Én tizenkét órakor ebédelek, te pedig hatkor, ő ma hétkor vacsorázott és holnap éjfélkor fog vacsorázni. Párizsban az utcán meg lehet látni, hogy hány az óra.”<sup>6</sup> Ezzel szemben a német kultúra hívei éppen ezt az önmagában zárt világot, amilyen a francia volt, látják veszélyesnek az egész európai kultúrára és Magyarországra nézve is. „A franciák sohasem fognak érdeklődni a külföld iránt. Herdertől egész Kerrig németek voltak és lesznek, a világ összes nemzeti kultúráinak megértői, mérlegelői, ítélői. Köztük tűnt föl és lett európai jelentőségű Shakespeare, épp úgy, mint Ibsen vagy Dosztojevszkij.” – írta ugyanabban az évben Hatvany Lajos.<sup>7</sup>

A francia és a német kultúra híveinek összeütközése Babits Mihály és Lukács György 1910 – 1911-ben lezajlott barátságos és elvi síkon folyó vitájában érte el tetőpontját. Babits már 1908-ban Balázs Béla *Halálesztétikájáról* írva bírálta annak német gondolkodásmódját: „A gondolatok nem eredetiek és nem tudományosak. Kődvár: gerendái a legsötétebb német-álgörög ködvilágból valók.”<sup>8</sup> 1910 végén Lukács *A lélek és a formák* című kötetével kapcsolatban még nyomatékosabban juttatta kifejezésre a német filozófiával szembeni ellenszenvét: „Meg kell tehát mondanom, hogy ezek a gondolatok a legteljesebb mértékben németek. Írójuk bámulja azt a ködös és sokszor magvatosan modern metafizikát, amit a legújabb német írók a magas kritikába vittek és ezeknek a köde az ő gondolataiba is beszivárgott. Majdnem idegesen fél attól, hogy valahol is nevének nevezze a gyermeket. Inkább ragaszkodik ahhoz a modern, kissé affektált német terminológiához, amely iránt mi – bevalljuk – leküzdhetetlen ellenszenvvel vagyunk.”<sup>9</sup> Lukács még abban az évben előbb magánlevélben, majd nyilvánosan válaszolt Babits kritikájára. Válaszában nem annyira a német filozófiát, mint inkább általánosságban a filozófiai gondolkodás szükségszerűen fogalmi jellegét védelmezte, s elmarasztalta a magyar filozófiai kultúrát, melyből szerinte hiányzik a megértésért vívott küzdelem. Egy évvel később Babits nevének említése nélkül még egyszer visszatért a kérdésre, s a *Pester Lloyd* 1911. december 24-i számában *Die romanische Gefahr* című cikkében – az *Irodalomtörténet* nemrégiben *A francia veszély* címen közölte fordításban – a magyar kultúrának a franciához és a némethez való

<sup>5</sup> 1911. II. 600.

<sup>6</sup> FELEKY GÉZA: Lessing-Theater. 1910. II. 1878.

<sup>7</sup> 1910. I. 414.

<sup>8</sup> 1908. II. 445.

<sup>9</sup> II. 1564.



viszonyát vizsgálta. Gondolatmenetét az alábbi idézetekben követhetjük: „A kultúra folytonosság, hagyomány, eltávolodás az »eredet«-től; lényege: a formáknak, a már megformáltak saját élete [ . . . ] Ebben az értelemben csak a franciáknak van kultúrájuk. Még Görögországban is állandó újrakezdés és újra megszűnés volt. [ . . . ] A németeket (Goethe és Hegel, Hebbel és Marées nagy népére gondolok) állandóan a külső és belső barbárság veszélye fenyegeti, harcuk a formáért mindig a múlt megtagadása, az egész világ szétfűzése, hogy legalább romokhoz, káoszhoz jussanak, mert a semmiből, az abszolút káoszból a teljesség, az új világ bontakozhat ki; [ . . . ] A francia kultúra evidenciáját és hatalmát persze elveszíthetetlen színvonala jellemzi, [ . . . ] Egy ifjú kultúra emberének azonban ez a színvonal probléma, hogy ezt az ideált megközelíthesse, minden erejét erre kell serkentenie, minden értékes tehetségét el kell nyomnia, vagy meg kell hajlítani; eredetiségre és erőfeszítésre van szüksége, hogy ezt a színvonalat éppen elérje. [ . . . ] Úgy érzem, ebben rejlik a francia »veszély«: hamis célt kényszerít ránk, [ . . . ] A franciák erényei egy régi kultúra erényei: semmit sem tudunk vele kezdeni, soha nem válhat bennünk és számunkra organikussá. [ . . . ] Amíg finomak és kerekdedek, világosak akarunk lenni, addig — irodalmunk sok eredeti tehetsége ellenére — egzotikusak, balkániak maradunk.”<sup>10</sup> A kultúra fogalmának ilyen értelmezése nemcsak Lukács Györgyre volt jellemző, hanem nemzedéke sok más tagjára is. Baumgarten Ferenc 1917 karácsonyán például *Pesth* című cikkében a *Pester Lloyd*-ban az alábbiakat írta: „Kultúra a nemzedékeken át örökölt, vérré és ösztönné vált szellem. A kultúra elsősorban nem tehetség vagy műveltség vagy szellem. A kultúra tartás.”

A Babits–Lukács-vita a német és francia kultúra ellentétén kívül arra is rávilágít, hogy Bécsét és az osztrák irodalmat mindketten önálló jelenségként értelmezték. „Ez a műveltség tipikusan német, vagy inkább bécsi;” — írta Babits —, „a bécsi esztéták műveltsége, akikről egy helyt ír is. Az írók, akikről értekeznek, vagy akiket említ, régiek és újak, mind bécsi, vagy Bécsben ma divatos írók.”<sup>11</sup> Lukács mind levelében, mind a megjelent válaszában élénken tiltakozott e vád ellen: „Ön Bécsbe helyezett engem — pedig sem azokat tárgyalok (Storm holsteini, Novalis szász, George Rajna-vidéki, Kierkegaardról és Sternről nem is szólva) nem bécsiek, de még Kassner vagy Beer-Hofmann, akik Bécsben születtek, sem »divatosak« ma Bécsben, mint Ön írta (pl. Beer-Hofmann egyetlen drámáját egy bécsi színház sem adta elő; berlini színészek játszották ott egyszer vendéggjátékképpen), sem munkamethodusom nem bécsi. Kassner az egyetlen bécsi származású író, akit élvezettel olvastam — és ő igazi lényegében szintén a közép és észak német klasszikus filozófia folytatója (ami bécsi benne, azt én nem tudom élvezni).”<sup>12</sup> Lukács már egy korábbi írásában is különbséget tett — éppen Babitscal kapcsolatban — a számára német irodalmat jelképező berlini és az osztrákot jelentő bécsi között: „Az esztéta típusát a nagyváros hozta létre és bizonyos, hogy minden nagyvárosnak megvan a maga esztéta típusa; csak a legközelebbire, a legszembe-tűnőbbre hivatkozom itt: a Hofmannsthal és a Hofmannsthal-kör bécsiessé-gére. Pestnek is megvan, meg kell, hogy legyen ez a típusa, bár fiatalsága és kultúrahiányból származó profitalansága miatt ez (éppúgy mint Berlin eseté-

<sup>10</sup> It. 1974. 619–626.

<sup>11</sup> 1910. II. 1564.

<sup>12</sup> It. 1974. 597.

ben) sokkal nehezebben definiálható, mint a régi nagyvárosoké, mint Bécsé, Párizsá vagy akár Münchené.”<sup>13</sup>

A császárvárost és kultúráját a *Nyugat* egész első nemzedéke – függetlenül attól, hogy Párizsban vagy Berlinben keresett-e példaképeket – a hanyatlás, a kiüttlanság megtestesítőjének érezte. „Bécs öreg. Megállott, mióta nem szükséges többé és most már egészen fölösleges. Múltját nem élheti meg visszafelé még egyszer, hiszen annak nyoma is alig maradt. Néhány szép, nagyon kék csésze,” – írta 1910-ben Feleky Géza.<sup>14</sup> „Ami Párizst nagygyá, ami Berlint fejletté, ami New Yorkot kábítóvá teszi, ahhoz tarthatja is jussát minden ott született ember. Bécsnek azonban, mondom, kevés összefüggése van önmagával, [ . . . ] A császári hatalomnak, a császári családnak kisugárzásai és hagyományai azok, amik Bécsnek nagyszerűvé teszik. [ . . . ] S szó sincs róla, hogy német város volna; nem német az, hanem semmi. Nincs karaktere, csak életmódja van, hájnevelő és bőfögtető jómódja.” – vélte ugyanabban az évben Ignotus.<sup>15</sup>

A kor s benne a századforduló osztrák művészetének ellentmondásosságát mutatja, hogy e sommás elítélés ellenére a *Nyugat* költői, kritikusai és elméleti szerzői írásaikban minduntalan szembesültek a megvetett császárváros „hanyatló” művészetével. Rögtön az első évfolyamban öt jelentős osztrák témájú írást találunk: Lukács György *Rudolf Kassnerről* és Arthur Schnitzler *Der Weg ins Freie* című regényéről, Füst Milán *Peter Altenberg*ről, Hatvany Lajos Hofmannsthal *Der Tor und der Tod*járól, Fenyő Miksa Musil *Törleßéről* írt benne. A második évfolyamban olvashatjuk Lukács György tanulmányait *Anzengruberről* és *Richard Beer-Hofmannról*, Kosztolányi Rilke-esszéjét és Láncai Jenő kritikáját Ernst Mach *Erkenntnis und Irrtum* című könyvéről. 1910-ben Jász Dezső három alkalommal is foglalkozott *Richard Strauss*szal, Feleky Géza *Klímt* festészetét mutatta be, Fenyő Miksa Karl Schönherr *Erde* című darabjának budapesti bemutatójáról, Turóczi-Trostler József pedig Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* című regényéről írt kritikát. 1911-ben közölte a *Nyugat* Peter Altenberg dicsérő levelét Hatvany németül megjelent *Strindberg-tanulmányáról*, Füst Milán lelkesült írását Hofmannsthal *Elektrájáról*, Karinthy Frigyes, Bárdos Artúr és Ambrus Zoltán kritikáit Schnitzler *Der Ruf des Lebens* című drámájáról, valamint Turcsányi Elek beszámolóját Schönherr *Glaube und Heimat* című színpadi művének pesti bemutatójáról.

Ezekből az írásokból minden – tudatosan vállalt – szubjektivitásuk ellenére is viszonylag sokrétű, plasztikus kép áll össze a századforduló osztrák művészetéről és kultúrájáról, ugyanannak a jelenségnek a különböző művészeti ágakban más-más formában, de hasonló módon történő visszatükrözéséről. Különböző előjellel ellátva, de valamennyien különbséget tettek a bécsi és a német kortársi művészet között. Lukács, Feleky Géza és Ignotus egyértelműen a bécsieket marasztalták el, mások viszont, mint Láncai Jenő Mach-kritikája vagy Kosztolányi Rilke-tanulmánya a németeket: „Ausztiria és mindenekelőtt Bécs a világírában ma többet jelent, mint akár Párizs, akár London, akár az egész Németország együttvéve.” – írta Kosztolányi.<sup>16</sup> A nemzedék

<sup>13</sup> Új magyar líra. — Huszadik Század, 1909. II. 422.

<sup>14</sup> II. 1344.

<sup>15</sup> I. 631.

<sup>16</sup> 1909. II. 302.

nagy része azonban inkább kritikusan szemlélte a bécsi irodalmat, minden formai tökéletessége ellenére is hanyatlást, dekadenciát láttak benne, sok esetben dicsérték a művészi technikát, de hiányolták az emberi, társadalmi tartalmat. Hatvany Lajos például elragadtatással írt Hofmannsthal ifjúkori drámájáról, de kritikája végén hozzáfűzte: „Hofmannsthal egyelőre még áldozata az első, nagyon is sikerült művének. Második korszaka még nem következett el. A formák, a mesterien kezelt: keleti, görög, renaissance, rokokó formák, melyekben a *Tor und der Tod* óta annyi drámában, néha sikerrel megjelent, még mindig csak az álarcokat váltogató Claudio játékai . . . a férfi Hofmannsthal meg-rázó szavát várjuk.”<sup>17</sup> Hasonlóképpen vélekedett Füst Milán is Peter Altenbergerről. Gyönyörűséggel olvasta novellái lírai hangulatképeit, s elismerte, hogy „az érzés, a hangulat pedig, melyet ő lát, mind lehetséges”,<sup>18</sup> de szükségesnek tartotta megjegyezni: „Kár, hogy nem éhezett soha ez a P. A., kár, hogy nem nyomorgott, kár, hogy nem látott több aljasságot, nem látta a bűnt és a drasztikusabb, fontosabb emberi szenvedést, a kétségtelenül súlyosabbat, mint az ő hangulattragédiái.”<sup>19</sup> Tanulmányát végül Peter Altenberg művészetén túlmutatóan az impresszionista próza fejlődési lehetőségének megkérdőjelezésével zárta: „A mese elvetése, a hangulat tiszta kultusza, ez az ő stílusa, nem hiszem, hogy följebb mehetne valaha: zsák-utca ez kérem a haladás nagy útján.”<sup>20</sup> Az életet, a föld szagát hiányolta Fenyő Miksa is Karl Schönherr *Erde* című színművében: „Schönherr darabjában — »Föld«, előadta a Nemzeti Színház — csak a dekoratív elemek ragadtak meg. Néhány csodálatos kép, ahogy a szemben mozdulatlanul megrögződött. A föld maga: a színe, az íze, az egész kerítő ereje, nagyszerű ölelése, terhessége, ősisége, és kultúrát kiátkozó ereje: nem jön ki a darabban. Csupán a dekoratív elemek.”<sup>21</sup>

Ezeknek a *Nyugatban* közölt esszéknek, kritikáknak nagy része maga is szépirodalmi alkotás, mindanivalóikat röviden összefoglalni szinte lehetetlenség, nyelvük képi és nem fogalmi síkban mozog, érzéseket és nem gondolatokat közvetítenek. Kivételt képeznek Lukács György írásai, aki a *Nyugatban* közölt esszéivel egyidőben keletkezett *A modern dráma fejlődésének története* című művében a századforduló osztrák drámairodalmát is elemezte. Hofmannsthal és Schnitzler drámaiban kimutatta, hogy azok nem igazi drámák, mert nem jöhet létre bennük összeütközés, hiszen hőseik nem érintkeznek egymással, csak egymás mellett élnek. „De van ebben a darabban” — írta Schnitzler *Liebelei* című művéről — „ha nem is nyíltan kimondva egy másik, mély és Schnitzler későbbi fejlődésére döntően fontos törvényszerűség: az, hogy az emberek nem ismerik, nem ismerhetik egymást soha; hogy ezer meg ezer körülmény és ok jön közbe, aminél fogva soha az egyik el nem mondhatja a másiknak, amit akkor igazán érez és sok-sok oka van arra, hogy a másik embert egészen másnak képzeljük el, mint amilyen a valóságban. Ennek melancholikus átérzése (ami legszebben látszik az öreg Weiringben) a darab legfőbb szépsége és drámaisága.”<sup>22</sup> Már ekkor felhívta a figyelmet az irodalomtudomány által napjainkban oly sokat emlegetett és elemzett Sprachskepsis jelenségére, mely Hofmannsthal művészetében megnyilatkozik: „A szavak nem érnek semmit,

<sup>17</sup> 1908. I. 460.

<sup>18</sup> 1908. I. 424.

<sup>19</sup> Uo. 426.

<sup>20</sup> Uo. 429.

<sup>21</sup> 1910. II. 1469.

<sup>22</sup> Bp., 1911. 2. köt. 209—210.

nincs mód, hogy egy ember megértse a másikat. Az egyik beszél, a másik hallgatja, de az elmondott és meghallgatott beszéd sem ugyanaz már, és a kettő között ott van a valóság, anélkül, hogy a szavak érintkeztek volna vele.”<sup>23</sup>

E helyes felismerések után azonban Lukács fejük tetejére állított következtetésekhez jutott. Ahelyett, hogy egy olyan világban, amely — mint maga is megállapította — az egyén számára áttekinthetetlené vált, a klasszikus műfaji szabályok érvényvesztését állapította volna meg, számonkérte azok betartását a századelő osztrák íróin, s még a szerinte legkevésbé bécsi, tehát legkevésbé esztéta, Richard Beer-Hofmann novelláinak és általa elemzett drámájának maradandó értékét is kétségbe vonta: „És ha a mindig szigorúan disztanciáló utókor, amely számára csak a megformált létezik és értelmét vesztette minden közvetlenül kitört hang, értetlen és jogos hidegséggel fog is elmenni mellettük, mi nem bírjuk nem szeretni ezeket a pillanatokat, mikor ez a nagy művész mégis gyengébb maradt ennél az igen, igen nagy embernél.”<sup>24</sup> Még lesújtóbb volt véleménye Schnitzler *Der Weg ins Freie* című regényéről: „Ez ellen a gazdag és szép, finom és erős, mulatságos és megható regény ellen csak döntő, csak elvi kifogásokat lehet tenni. [ . . . ] mert ennek a regénynek elhibáztak a proporciói; nem ad egy és összefüggő képet, bárhonnan nézzük is. Az utolsó impresszió: egy novella, vagy talán még az se, beleépítve egy (vagy talán több) regénybe és bármilyen okos, finom és kedves mindegyik külön, egyik a másik hatását rontja el.”<sup>25</sup>

Ha az ifjú Lukács kritikusi magatartását összevetjük osztrák kortársai művészetével, tulajdonképpen ugyanannak a jelenségnek különböző megnyilvánulási formájára bukkanunk. Ő is az abszolútumot kívánta megtalálni, azt a pontot, ahol e relativizálódott világban a lábát megvetheti, mint tanulmányainak hősei — Novalis, Kierkegaard, George, Richard Beer-Hofmann, Schnitzler, Hofmannsthal és a többiek —, a különbség csak az, hogy ő ezt a formában vélte megtalálni: „[ . . . ] a forma talán csak az abszolútságnak egyetlen útja az életben” — olvashatjuk Kierkegaard-ról szóló esszéjében.<sup>26</sup> Ezt a tértől és időtől független, a priori létező formát keresve minősítette elhibáztannak osztrák kortársai munkáit, nem látva, hogy ezáltal ugyanabba a hibába esett, mint az ifjú Hofmannsthal, akit elítélt, mert az „egy egész lényét betöltő élmény” utáni vágyában elmulasztott megállni, s „gőgös szomorúsággal” haladt el „minden közvetlen közelében történt mellett.”<sup>27</sup> Az abszolút forma megnyilvánulásának keresése közben Lukács sem figyelte fel arra, mennyire adekvát kifejezési formája volt a bécsi írók esztéticizmusa annak a tartalmatlan, külsődlegessé vált világnak, amilyen a századfordulón a ferencjózsefi birodalom volt. Az esszé műfaja pedig, melynek *A lélek és a formák* bevezető tanulmányát szentelte, az önmegvalósulásnak ugyanolyan másodlagos élményekhez kötött formája volt, mint Hofmannsthal esetében a klasszikus görög és spanyol drámák.

Az idézett nézetek képviselői mellett voltak az induló *Nyugat*nak olyan munkatársai is, akik nem láttak ilyen éles szakadékot a századforduló osztrák művészete és társadalmi valósága között. 1910-ben Jász Dezső Richard Strauß *Elektrájának* budapesti bemutatójáról írva a modern ember zaklatott ideg-

<sup>23</sup> Uo. 313.

<sup>24</sup> 1909. I. 164.

<sup>25</sup> 1908. II. 222.

<sup>26</sup> 1910. I. 378.

<sup>27</sup> A modern dráma. 2. köt. 305.

rendszerének újfajta igényeivel magyarázta Hofmannsthal Elektra-átdolgozását: „Hofmannsthal nagyszerű fantáziájú művész és a hatás titkát jól ismeri. Jól tudja, hogy mi az, ami a modern idegrendszer számára a legérdekesebb: egy másik idegrendszer vibrációja, félelme, gyöttrődése, bosszúja, — mindaz, ami megráz, elbágyaszt, meglep, fölvillanyoz, egy jól rendezett gyilkolás például, amire kénytelenek vagyunk felfigyelni, mintha csak a saját bőrünkéről volna szó. Hofmannsthal extraktumot készített Aiszkhüloszból és Szophoklész-ből, összeöntögette mindazt, ami drámáikban beteges, mérges, gyötrelmes. Szükség volt rá. Annyi évszázad után tetemesen növekedett az idegrendszerünk ellenálló képessége eféle mérgek iránt. Nem elégszünk meg többé, ha a színpalak mögött gyilkolnak: ez nem igen hatna meg bennünket, legalább is látni akarjuk amint az áldozatot elrángigálják az ablakból, ahol segítségért kiált.”<sup>28</sup> Hasonló okokból dicsérte Richard Strauß zenéjét is: „Strauß annyira tisztán érzi azt, hogy mi a mondanivalója, oly élénken el tudja képzelni a hangzást, hogy amit leír — kikombinál, összerak a partitúrában, amit összead, kivon, szoroz és négyzetre, sőt köbre emel — minden biztosan és érdekesen hangzik. A füle hasonlít a spektroskophoz; a spektroskop szétbontja a fényt elemekre, összetevő színeire, Strauß pedig a zörejekben, a recsegésekben, az ordításokban meghallja az összetevő zenei hangokat. A zenekaron azután synthetisálja őket félig muzsikává, félig zörejékké. A hallási fantáziájának ez a látnoki, mágikus képessége nyilatkozik meg az ő muzsikájában. Strauß más ember, mint a többi, táltos. Ez az ő nagy hatásának titka. Századunk megbecsüli a táltosokat.”<sup>29</sup>

A századforduló osztrák művészetének társadalmi gyökereire leginkább Feleky Géza mutatott rá a bécsi szecesszió legjelentékenyebb festőjéről, Gustav Klimtről írott tanulmányában: „Bécs bizonytalan mentsvára a mesterségesen uralmon tartott nemzetiségeknek. . . . A bécsi irodalom és művészet végigkalandozza az egész csillagzó fölszínt és leggyakrabban a nagy felületek sokféleségénél állapodik meg. Még azért sem cövekel sehol határokat és nem fordítja meg soha a dolgokat, mert a lenn dolgozó korhadást nem akarja fölérezni és nem nyithat rá a már-már fölsötétlő szakadékokra. Az egyesek számára itt nincsen tisztulás, itt értelmetlen és nem képzelhető el az idegen elemek lehántása, a sajátnak kiteljesítése és megerősítése. Ez nem volna helyénvaló. A gazdagság ízléses elrendezése, a pompa ökonómiájának fenntartása a feladat.”<sup>30</sup> Az alig húsz esztendőes Feleky Géza megérezte, hogy a kortársi osztrák művészet egyik legfőbb jellemzője a valódi nemzeti hagyományok és kötöttségek hiánya volt. A középkori latinitás egyetemességének felbomlása után minden kultúra szükségképpen nemzeti volt, saját népi hagyományainak, történelmileg kialakult arculatának megfelelően színezte minden nemzet az általános emberit. A századforduló osztrák művészetének azonban nem voltak meg ezek a nemzeti gyökerei. Nyelve és klasszikus hagyományai azonosak voltak a németekével, de ezekből a hagyományokból hiányzott a folytonosság és az egyértelműség, a Német Birodalom létrejöttével (1871) pedig még azok a gyenge szálak is szétszakadtak, amelyek ehhez kötötték. A Monarchia más népeitől elválasztotta őket a különböző nyelv és az ellentétes irányú politikai érdekek, így a Habsburg-birodalom német nyelvű írói számára akár Bécsben, akár Prágában vagy németként maradva Budapesten éltek, a nemzet mint

<sup>28</sup> 1910. I. 536.

<sup>29</sup> Uo. 538.

<sup>30</sup> 1910. II. 1344.

fogalom elvesztette értelmét. Osztrák nemzet nem volt, csak egy széthullóban levő soknemzetiségű államképződmény, melyet az uralkodó személye tartott össze. A „német nemzetet” a Vilmos császári Németország testesítette meg, s a nagyvárosokban még az a helyi hagyomány is hiányzott, amely az örökös tartományok sekélyes és provinciális Heimatdichtungját létrehozta. Így sokkal nyomasztóbban érezték a kapitalista társadalom elidegenítő hatását, mint a Monarchia más nemzetiségű írói. Miután a Habsburg-birodalom szét-hullása alapjaiban tette volna kérdésessé létüket, s a politikai-területi egység fenntartása polgári demokratikus alapon elképzelhetetlennek látszott, a társadalmi átalakulás tabuként jelentkezett számukra; vagy mesterségesen kreált fogódzókba kapaszkodtak, mint Hofmannsthal a hagyományozott irodalmi témák újraélesztésébe, Rilke a nyelv és a költészet mágikus erejébe, vagy mű-veik szétestek pillanatnyi hangulatok megörökítésének sorozatára, mint Peter Altenberg és Schnitzler lírai novellái, vagy irodalmi síkon is abszurdan ábrázolták ennek a világnak az abszurditását, mint Kafka és Musil.

A magyarság – a korabeli Magyarország népei közötti százalékos arányát tekintve – kevésbé volt függvénye a Monarchiának, mint az a németajkú hivatalnok-polgári réteg, amelyből a századforduló osztrák művészei kikerültek. Nálunk a polgári demokratikus átalakulás a század első évtizedében még elképzelhetőnek látszott az ország területi egységének megőrzése mellett is, így a művészi és politikai progresszió összefonódása nemcsak lehetőség, hanem szükségszerűség is volt. A polgári demokratikus eszmények megőrizték a XIX. századi liberális hagyományokat, s a *Nyugat* írói kritikáikban ezeket az eszményeket kérték számon a kortársi osztrák művészettől is. Érthető, hogy ezzel a mércével mérve az tartalmatlannak, szétesőnek, embertelennek ítéltetett. Jellemző példája ennek a szemléletmódnak Ambrus Zoltán kritikája Schnitzler *Az élet szava* című drámájáról. Az utolsó mondatokban mintha csak Vörösmar-tyt hallanánk viszont: „Mert régi útszéli igazság, hogy kevés a bizonyosságunk, de nem igaz, hogy az emberi elmének sokezer éves nyugtalanságai teljességgel semmi eredményhez nem vezettek volna s hogy mindazok a fogalmak, amelyek-hez a jó és rossz kérdése dolgában az emberek mind ez idáig eljutottak: csupa fallácia. Csakhogy arra, hogy ehhez a kérdéshez hozzászólhasson, Schnitzler Arthurban nincs meg a kellő komolyság.”<sup>31</sup>

POMOGÁTS BÉLA

## Déry Tibor és Bécs

Vannak városok, melyeknek sorsalakító szerep jut egy-egy író életében. Déry Tibor sorsában több ilyen város akad; Budapest, Párizs és Dubrovnik mellett bizonyára Bécsnek jutott a legnagyobb szerep. Két alkalommal is. Először 1921 – 23-ban, a magyar forradalom leverését követő emigráció idején. Déry fiatal feleségével érkezett Csehszlovákián keresztül az osztrák fővárosba, amely akkor a magyar politikai és irodalmi emigráció legfőbb tűzhelye volt. Az emigrációs élet lényegében megőrizte a magyar forradalmak alatt kialakult

<sup>31</sup> 1911. II. 919–920.

közeleti és művelődéspolitikai szerkezetet. A polgári radikálisok, a szociáldemokrácia, a kommunisták képviselték az emigráció politikai áramlatait, a nyugatosok és az avantgarde-isták az irodalmi irányzatokat. Mindegyik csoportosulásnak megvolt a maga lapja, folyóirata és gyülekezőhelye, általában valamely kávéházban, ahol hajnalig dúló vitákban vetettek számot a lezajlott eseményekkel, a forradalom tanulságaival és a jövő reményeivel.

Déry két esztendőt töltött Bécsben, megélhetését változatos munkával próbálta biztosítani: magyar paprikával ügynökölt, kisipari szövetkezetet próbált létrehozni ausztráliai teknőc feldolgozására, persze mindezt sikertelenül. Majd újságíró lett, Jászi Oszkár „októbrista” lapjánál, a *Bécsi Magyar Újságnál* dolgozott. Három hónapig bírta a szerkesztőségi munka fegyelmét, majd független íróként próbált érvényesülni. „...írtam [...] novellákat, cikkeket szlovákiai magyar lapokba, egy képtelenül rossz fantasztikus regényt, folytatásokban, a bécsi emigrációs *Panorámába*, fordítottam idegen nyelvekből, kiadtam előfizetésgyűjtéssel egy verses- és egy prózakötetet, egy harminc-oldalas novellát egy kiadó vette meg [...] de hogy végeredményben miből éltünk meg kettesben ezekből a bánatos keresetekből, nem tudnám megmondani. Koplaltunk, gyalogoltunk, a fogunkat szívtuk, de azért egyszer még nyaralásra is telt Salzammergutban”<sup>1</sup> – olvashatjuk önéletrajzában a bécsi két esztendő rövid summázatát. E két év valóban szorgalmas írói munkában telt: a fantasztikus regény *A menekülő ember* volt, amely a *Panoráma* című hetilap 1922-es évfolyamában jelent meg, s később *Az éneklő szikla* címmel került könyv alakban kiadásra. A verseskötet a *Ló, búza, ember*, amelyet 1922-ben a Julius Fischer Verlag gondozott, s Bernáth Aurél fedőlapja díszített, a prózakötet pedig *A két nővér*, amelyet 1921-ben adott ki a Pegasus Verlag.

Mindennél többet jelentett, hogy barátságba került Bernáth Auréllal, Gáspár Endrével és Németh Andorral, majd az ő révükön Kassák Lajossal, eljárt a magyar avantgarde mozgalom „főhadiszállására”: a schönbrunni Schloßkafféba és munkatársa lett a Bécsbe átteleptült magyar avantgarde folyóiratnak: a *Mának*.<sup>2</sup> Elsősorban verseket írt: az emigráns lét gondjairól, a magányba kényszerült fiatal férfi rossz közérzetéről, a forradalmár reményeiről. Az expresszionista költészet zaklatott nyelvét használta, az avult formák és a hazug idillek merész lebontásában találta meg a költészet feladatát. „Az emberiségnek – jelentette ki egy tanulmányában – *ma* destrukcióra van szüksége, a beteg szöveteket kipusztító orvosi kézre, s ők [ti. az avantgarde-isták] magukra vállalták ezt az alkotással: gyógyítással egyenértékű, sőt azonos súlyos feladatot. Az ő folyóiratuk, a *Ma* volt úgyszólván egyetlen magyar szócsöve annak a polifónikus koncertnek, amely egész Európában egyszerre zúgott fel minden tiszta szívébe, átokkal a társadalmi rend gonoszságai ellen és egy új egészségesebb kor himnikus megkívánásával.” Ebből következett, hogy a művész feladatát elsősorban minden fennálló intézmény és eszmény kíméletlen kritikájában látta. „Az új művész legelső feladata – hirdette –: emberben, művészen egyaránt kipusztítani mindent, ami elavult, tehát erkölcselen, s megtalálni azokat az értékeket, melyekre az új időknek szükségük

<sup>1</sup> Önéletrajz. In: Útkaparó. Bp. 1956. 21–22.

<sup>2</sup> A *Mában* a következő versei jelentek meg: 1923. VIII. évfolyam, 5–6. sz.: *Landschaft, Glasfläche*, 7–8. sz.: *Tél, Hófal, Férfi, Szintetikus tömeg, Mama Oroszország*, Csárdás, IX. évf. 1. sz.: *A nagy tehén*, 2. sz.: *Anyám*, 1924. IX. évfolyam, 3–4. sz.: *Város éjszaka*, 6–7. sz.: *Városi képek*.

van.”<sup>3</sup> Sajnos az emigráció nem kedvezett annak, hogy valaki: Bécsben élő magyar költő minden erejét az új értékek kutatásának szentelje. Dérynek is mindenekelőtt meg kellett élnie. Műveit nehezen tudta megjelentetni, a Bécsbe menekült magyar írók legfőbb gondja a könyvkiadás volt, kivált a magyar nyelvű avantgarde művéké. Balázs Béla is németül jelentette meg írásait. Déry több kötet kiadását tervezte, amelyek saját fordításában jelentek volna meg németül. Így *Az ámokfutó* című verses elbeszélését, *Küldjétek köréje bronzgalambokat* című verseskötetét és *Kék üvegfigurák* című mesekönyvét. Egyikre sem akadt kiadó.<sup>4</sup> Írójuk ezért rövidesen elhagyta Bécsset, először rokonaihoz, a bajorországi Feldafingba, majd Párizsba költözött.

A második bécsi tartózkodás történelmi hónapokra esett. Déry Tibor 1933 telén Dubrovnikból Budapestre, majd onnan Bécsbe utazott. Karácsony este a Café de France-ban, az osztrák főváros egyetlen nyitva tartó kávéházában elkezdte írni főművét: *A befejezetlen mondatot*. Nem kevés bátorság és lemondás kellett ahhoz, hogy éveket szenteljen egy olyan vállalkozásnak, amelynek jövője a teljes bizonytalanság volt. Hiszen a magyar társadalom két szembenálló osztálya: a nagypolgárság és a proletariátus küzdelmét ábrázoló szocialista szellemű nagyregénynek semmiféle esélye nem volt arra, hogy a fasizmus elárasztotta világban belátható időn belül a nyilvánosság elé kerüljön. „Tudtam – írta Déry –, hogy olyan munkába fogok, melynek kinyomtatását nem érhetem meg [...] leszámoltam eddigi életemmel, a köztudat számára megszűntem írónak lenni.”<sup>5</sup> Szerzetesi önfegyelemmel dolgozott, 1934 februárjában azonban kitört a bécsi munkásfelkelés, és ennek lendülete, majd tragédiája egy időre kiragadta kéziratai közül. „Február közepén – emlékezett vissza történelmi élményeire –, alig másfél hónappal több évre tervezett munkám kezdete után ért a felszólítás, hagyjam abba az írást, most más a dolgom. Bár a szociáldemokrata párt szervezte a felkelést, nekünk, kommunistáknak is be kell állnunk a sorba. Most nincs ideje a regényírásnak! Belátam.”<sup>6</sup> Már másnap megjelent az illegális találkahelyen, hogy röpcédulákat vegyen át, amelyeket majd a munkáslakta kerületek levelesládáiba kellett becsempésznie. Ottakringben helyezte el buzdító röplapjait, munkásosztagok szállításában vett részt, majd a felkelés veresége után a Rote Hilfében tevékenykedett. Aztán az illegális párt hirtelen, egyik napról a másikra megszüntette vele a kapcsolatot, Kassák Lajossal fenntartott korábbi barátsága miatt.<sup>7</sup> Visszatért Budapestre, s hamarosan Spanyolországba, Mallorca szigetére utazott, hogy tovább dolgozzék *A befejezetlen mondaton*.

A februári felkelésnek nagy hatása volt Déry gondolkodására és műveire. A forradalommal került közvetlen kapcsolatba, a forradalom születéséről, lefolyásáról és bukásáról szererezhetett tapasztalatokat. Nem véletlen, hogy több műve is foglalkozott a bécsi felkelés emlékeivel. Először *A befejezetlen mondat* második kötete, amely egy zárójelen belül, ám több mint harminc lapon írja le a regény kommunista hősnőjének: Krausz Évinek Bécsbe érkezését, találkozását az éppen kitört felkeléssel s magának a felkelésnek az eseményeit: a Marx-Hof véres ostromát, a Schutzbund hősies küzdelmét, amelyet végül is

<sup>3</sup> Új irodalom felé. Független Szemle 1921. 301–308., 358–365.

<sup>4</sup> KOMLÓS ALADÁR: Kéziratok. Bécsi Magyar Újság 1923. 160. sz., Déry Tibor könyvei németül. Bécsi Magyar Újság 1923. 223. sz.

<sup>5</sup> Önéletrajz. I. h. 25.

<sup>6</sup> Ítélet nincs. Bp., 1969. 109.

<sup>7</sup> Uo. 105–117., Önéletrajz. I. h. 25.



levert a túlerő. *A befejezetlen mondat* egész szellemiségében a feltétlen forradalmi cselekvésre szavazott, ezért a bécsi felkelés ábrázolásának is eposzi hangja van. A klasszikus hősköltemények nagy paraboláihoz hasonlóan mutatja be a küzdelmet, az ellenállásban, a közös ügyért vállalt harcban és a hősi halálban az emberi sors végső értelmét látja, a valódi emberi méltóság zálogát. A Marx-Hofba rekedt harcosok néhány nap alatt élik át az emberi létezés nagy élményeit, életet és halált magyarázó tapasztalatait. „Évi és Fritz – olvassuk – attól a pillanattól kezdve, hogy a kapu bezárult mögöttük, új érzelmi gyűrűbe került, amely amennyit veszített területéből, annival mélyebb lett; Simmering, Florisdorf, a karintiai és stájer harcok egyszerre elidegenedtek szívüktől, amely teljes és kizárólagos érdeklődésével a Marx-Hof sorsa felé fordult; s bár eszükkel fenntartották az összeköttetést a periferikusnak tűnő eseményekkel is, de csak annyira, mint egy futballrajongó, aki megnéz két idegen csapatot is, de csak saját klubja játéka tudja elragadni. Az érdeklődésnek ez az egyre szűkülő, de egyre tüzetesebb gyűrűje lassanként kizárta a Marx-Hofon kívül eső világot, majd magának a Marx-Hofnak messzebb eső szárnyait a benne élő több ezer emberrel s végül csak saját udvarukat, a 72. lépcsőházat vonta körül, amelynek kétszobás lakásában Fritz és a fiatal lány két napot s két éjszakát töltött. Amennyivel csökkent ösztönös szolidaritásuk a távolabb hömpölygő eseményekkel s az ezeken belül botladozó személyekkel [...], annival közelebb lépett szívükhöz, emberfölötti méreteket öltve az a négy-öt ember, akivel együtt küzdöttek életükért. Ezeknek legkisebb mozdulata, szava fontossá, szeretetté vagy gyűlöltté vált a terhes levegőben, s önmaguk szavai és mozdulatai is lassúbbakká és tömörebbekké lettek, mintha valamilyen, a levegőnél sűrűbb közegben, pl. vízben mozognának, a külvilág híg hírei nem tudtak behatolni ebbe a közegbe.”<sup>8</sup>

Ahogy világgépe később változott, úgy távolodott el Déry ettől az eposzi ábrázolástól a tragikus ábrázolás felé. A bécsi felkelésről szerzett tapasztalatait 1957-ben írott *Bécs, 1934* című drámájában dolgozta fel. Ebben a drámában már tragikus szemlélet öltött alakot; ezért is kellett drámának születnie. A felkelés drámája kínált alkalmat arra, hogy számot vessen saját helyzetével és lehetőségeivel. Hogy kétértelmű is elhatárolja magát: a reakciós konzervativizmus és a szektás manipuláció felé. Ennek a kettős elhatárolódásnak az elvét Goga doktor, a dráma tragikus hőse képviseli. Goga alakjában *A befejezetlen mondat* hőseit: Parcen Nagy Lőrinc figuráját idézte fel: az elkötelezetlen intellektuelt, aki két antagonisztikus érdek között magányosan keresi sorsát és helyét. Aki szakított a morális tartását veszített polgársággal s megrettent a forradalomban testet öltő erőszak előtt. Goga nem képes állást foglalni, ítéletet mondani, minthogy mindenütt erőszakkal találkozik. „Úgy összegubanco-lódtunk már valamennyien egyetlen véres gomolyaggá – mondja, hogy nincs az az isten, aki kibogozná. S én, az én egyetlen kis száraz elmémnel tegyek igazságot ennyi bővérű vágy s ennyi vérmes vád között? Kinek van igaza? Aki már rabolt, vagy aki csak ezután fog? Aki győzött, vagy a leendő győzteseknek? Miért? [...] Törvény? ... jog? ... levonom belőle a hatalmat, s nem marad belőle csak egy elszálló, véres pára.”<sup>9</sup>

A fiatal orvosnak két eszmei ellenfele van. Az egyik és gyűlöletesebb ellenfél a polgári társadalom, amely igazságtalan berendezkedésével gyakorolja

<sup>8</sup> *A befejezetlen mondat*. Bp., 1957. II. 179–180.

<sup>9</sup> *Bécs, 1934*. In: *Az óriáscecsemmő*. Bp., 1967. 478.

az eredendő erőszakot. Züllött és cinikus kormányzást hoz létre, amely intézkedéseivel szándékosan provokálja ki a munkásság sztrájkját, felkelését, hogy aztán leverhesse őket, hosszú időre elfojtva minden megmozdulást. A másik ellenfél az a mozgalmi vezérkar, amely a felkelést szervezi, s amely álhírek terjesztésével próbálja végső kitartásra sarkallni az embereket. Pedig miközben a felkelés győzelmének, a felmentő csapatok közeledésének híreivel agitál, tudja, hogy a felkelés már elbukott s az ellenállás legfeljebb az áldozatok számát növeli. A doktort e felelőtlen politika idegeníti el a mozgalomtól, amelynek pedig világnézete és szerelmi kapcsolata révén szövetségese lehetne. E két, társadalmilag meghatározott magatartás mellett azután egy harmadik út is nyílik, az, amelyre a Professzor szavai világítanak. Ez az út elkerüli a történelem kihívásait, a választás kényszerűségét, cinizmushoz és erkölcsi relativizmushoz vezet. „Okos ember – jelenti ki a Professzor – nem zúgolódik a történelem személytelen egykedvűsége ellen. [ . . . ] az ember mindig áldozata az emberiségnek.”<sup>10</sup> Goga doktor mindezeket a lehetőségeket elveti, elutasítja az erőszakot és a cinizmust, személyes etikát alakít ki, amelynek tartalma a felelősség, az áldozatvállalás és az emberszeretet. Noha nem helyesli a Marx-Hof öngyilkos harcát, mégis az ostromlottak közé megy, és saját élete árán menti meg egy sebesült munkás életét. Nem politikai elkötelezettsége vezérli ebben, hanem az önként vállalt erkölcs és a lelkiismeret. Ahogy az idősebb Huber, a Marx-Hof parancsnoka mondja róla: „Van, aki minden árat megfizet, hogy megférjen a lelkiismeretével.”<sup>11</sup>

A magatartás, amelyet Déry a fiatal orvos alakjában életre kelt, részben szkepszisre vall: bizalmatlanságra a küzdelem és a cselekvés iránt. Ám bizalmatlanságát önfeláldozással ellensúlyozza, s bár nem kötelezi el magát a társadalmi haladás ügyének, erkölcsi belátásból mégis ezt szolgálja, midőn a küzdő és szenvedő ember mellé áll. Egyformán elutasítja az „eredendő” és a „másodlagos” erőszakot, de teljesíti lelkiismeretének parancsait. Ezzel a magatartással közeledik Déry is a történelem és a társadalom mozgalmaihoz; a drámai hős morálja ezúttal is az ő erkölcesztanát fogalmazza. Ő is bizalmatlan a történelem iránt, de megveti a cinizmust s vállalja a felelősséget azokért a tragikus eseményekért, amelyeknek az előidézésében szerepet játszott az ő közéleti magatartása is.

Végül még egyszer számot vetett a bécsi felkelés emlékével: önéletrajzában, az *Ítélet nincs* lapjain. A nyolcadik, *A Vértelen bécsi kávéházak* című fejezetben elevenítette fel Ausztriába érkezését, *A befejezetlen mondat* első lapjainak megírását, a munkásfelkelés kitörését s a felkelésben vállalt szerepét. Mint a drámában, az önéletrajzban is a forradalmi cselekvés belső, morális természetű problémáival foglalkozott. Eszköz és cél viszonyát faggatta, kételkedését fejezte ki a felkelés vezérkarának néhány intézkedése iránt. Nevezetesen helytelenítette azt a propagandát, amely a tárgyi igazságnak meg nem felelő állításokkal próbálta haragra buzdítani a munkástömegeket, s határozottan elvetette a felesleges áldozatokat kívánó harcot már a felkelés fő bázisainak megtörése után. Mégsem a történelem vagy a mozgalom felett kívánt ítélőszéket tartani, hanem pusztán önmaga, saját magatartása és tettei felett. „Hasznomra vált-e a nyomában járó megrendülés, a céltalan halál gyásza? A düh és a kétségbeesés a politikai gépezet felelőtlenségé láttán? – kérdezte, mintegy összefoglalva a

<sup>10</sup> Uo. 508.

<sup>11</sup> Uo. 501.

levért felkelésről szerzett személyes tapasztalatokat. – Egyike azoknak az emlékeimnek, melyek az idő folyamán jelentéktelennek látszó külalakjukat és súlyukat sokszorosára növelve, lassan kimunkálták érzékenységet, majd átfomálták gondolkodásomat is. Nem kétlem, hogy nemcsak a valóság tüze-tesebb megismerésében jártak a kezemre, de önismeretemben is segítségemre voltak. Mintha lassított felvételen: az emlék kitanított arra, hogy valójában mire is emlékszem, s miért fordulok vele szembe. Viszonyomat a valósághoz tette tisztába, egyszóval.”<sup>12</sup> A bécsi felkelés felidézése ezúttal a pálya mérlegét segítette megvonni, az önkeresés szolgálatában állt. Déry ironikus szemlélettel keltette új életre sorsának állomásait, így a februári felkelésben játszott szerepét, az iróniát azonban a moralista, igaz csalódott moralista, önvizsgáló szigora egészítette ki. Az *eposz* és a *dráma* után az *ironikus és moralista önéletírás* keretei között vetett számot 1934-es bécsi emlékeivel.

HEINZ KINDERMANN

## *A színháztudomány népeket összekötő funkciója: a színházkutatók közötti kulturális csere*

### 1.

Kevés szellemtudományi terület létezik, amely olyannyira rá lenne utalva a nemzetközi együttműködésre és tapasztalateserére, mint a színháztudomány.

A színház mindig is a népeken, kontinenseken, időkön és államformákon gyorsan végigfutó, a világot gyorsan meghódítani kívánó művészeti ágakhoz tartozott. Így a vele foglalkozó tudománynak érthetően szüksége van az egyes nemzeti teljesítmények kölcsönös megvilágítására. Ezt azonban csak a színházkutatók és a színháztudományi intézetek, intézmények országhatárt, földrészt, időt és államformát meghaladó kölcsönös egyetértésével lehet megvalósítani. Egyáltalán nem arról van szó, hogy elmoszuk az egyes nemzetek színházi teljesítményeinek a sajátos arculatát, hanem összehasonlító kutatásokról, vagyis színháztudományi komparatistikáról beszélünk. Éppen ez a színháztudományi komparatistika azonban a különböző nemzetek és kontinensek színháztudósainak az együttműködésén alapul. Rá vannak utalva kutatási eredményeik állandó cseréjére; s még tovább mennék: rá vannak utalva arra, hogy kutatásaikat állandóan és kölcsönösen kiegészítsék.

Már a késői antik idők óta valamennyi kultúrállam színházainál kölcsönös átadást és átvételt figyelhetünk meg. Egyik nemzet drámai és kifejezetten színházi vívmányait a legrövidebb időn belül vette át a másik. Ennek során az egyszerű utánzástól a vegyes formákon keresztül egészen a „nemzeti bekebelezésig”, vagyis az utánzás alapját képező emlékkép, mentalitás és kifejezési formák átvételéig, a legizgalmasabb alkalmazási folyamatokkal találkozhatunk.

<sup>12</sup> Ítélet nincs. 114.

Természetesen nagyon sok olyan esetet is ismerünk, amikor éppen a másféleség, a csábítóan idegen megtartása jelenti az új színházi arculatot. Ha a színház évszázadról évszázadra a népek tükrét képezi, akkor ebből a kölcsönös átadásból és átvételből a színház révén a népeket egymással kölcsönösen, újra és újra megismertető folyamat jön létre, amely az okok felől közelíti meg a közös vonások felismerését és az eltérő sajátosságok megértését.

Két világháború zűrzavara és még máig is ható következményei folytán ez a színházi kifejezésformák tükrében lehetséges, és mindnyájunk számára magas etikai, humán, sőt, mondhatnám világpolitikai jelentőségű.

A legtöbb ország színházkutatói éppen ezért ugyanarra a véleményre jutottak, mint mi Bécsben; éspedig arra, hogy csak egymást kiegészítő, egymást támogató közös munkával tudjuk ezt a nagy célt elérni. A második világháború után jöttünk tisztába mi is azzal, hogy ez különleges szervezeti formákat, különleges együttműködési kísérleteket és közös publikációs lehetőségeket igényel.

Bizonyára nem véletlen, hogy ugyanabban az évben, 1955-ben, egymástól teljesen függetlenül, Bécsben és Londonban, két különböző ilyen jellegű kísérletre került sor.

Bécsben 1955-ben az Ausztriának állandó semlegességet biztosító állam-szerződés megkötése és a háborúban megrongálódott Állami Operaház és a Burgtheater újra megnyitása alkalmából a Künstlerhaus 52 termében *Európai színházkiállítást* rendeztünk. Olyan méretű kiállítás volt ez, amelyre csak történelmileg szerencsés pillanatokban, talán százévenként egyszer kerülhet sor. 24 ország 359 gyűjteményéből ugyanis kereken 4500 értékes tárgyat bocsátottak rendelkezésünkre az európai színház két és félezer évet átfogó fejlődéséből. Szabad kezet kaptunk a tárgyak tudományosan összefüggő csoportosításban történő bemutatására és a hozzá kapcsolódó 400 oldalt felölő katalógus megjelentetésére, amely még ma is fontos színházi kézikönyvnek számít.

Ezt a teljesítményt csak azért lehetett elérni, mert Európa összes országának a színházkutatói és színházmúzeumi szakemberei — Angliától a Szovjetunióig, Finnországtól Törökorszáig — első ízben működtek közre egymást segítően ilyen munkában. Nagy pillanat volt, amikor ezzel a kiállítással hirtelen egy egész kontinens két és fél évezredes színházi élete a legfontosabb dokumentumok és művészi bizonyítékoktól övezve öltött testet előttünk és mi hónapokig tanulmányozhattuk.

Európa, Amerika és Ázsia harminc országából kereken ötvenezer látogató érkezett akkor Bécsbe, közöttük természetesen sok színházkutató, akik gyakran hetekig tanulmányozták a kiállítás kincseit, mert ilyen előnyös alkalom a komparatista színházkutatás számára máskor ritkán adódik.

## 2.

Már a kiállítást megelőző hónapokban sok alkalom adódott a személyes találkozásra az európai színházkutatás vezető személyiségeivel; Dietrich professzornőnek és nekem ugyanis lehetőségünk nyílt, hogy számos résztvevő országba elutazzunk, és a nagyszámú kiállítható tárgy közül az illető ország kutatóinak a hozzáértő segítségével válasszuk ki bemutatásra a legmegfelelőbekeket.

A színház tanulmányozásának ezt a lehetőségét megsokszorozta és időben

is kiterjesztette egy ugyanabban az esztendőben, 1955-ben, Londonban létrehozott intézmény; az *Angol Színházkutató Társaság* (Society for Theatre Research) ebben az évben hívta össze a színházkutatók első nemzetközi kongresszusát. Körülbelül húsz európai ország, valamint az Egyesült Államok és Japán is küldtek képviselőket. Minden egyes részt vevő országnak három kérdésre kellett rövid referátumban válaszolni: milyen fokon áll a színházkutatás a jelenlegi stádiumban az illető országban, s milyenek a publikációs lehetőségei; milyenek az adott ország színháztörténeti gyűjteményei és e gyűjtemények struktúrája; milyen funkcionális összefüggés áll fenn ezekben az országokban a színháztudomány ápolása és a gyakorló színházak között.

Ezek az alapvető referátumok a hozzájuk csatlakozó vitákkal együtt, többet jelentettek pusztán „egymásmellettség”-nél. Már itt kibontakozott az erők gyümölcsöző felmérése, és már ezeknél a referátumoknál kialakult az első tudományos „együtthaladás”, amely folytatást és állandóságot sürgetett.

Így szinte önmagától érthető, hogy a londoni kongresszus befejezésekor egyöntetűen elhatározták, hogy létrehozzák a „Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale” elnevezésű nemzetközi társaságot.

Ezzel öröndetes módon sikerült megteremteni a nemzetközi színházkutatói együttműködés állandó kereteit.

Az azóta eltelt tíz évben ez a szervezet, amelynek Magyarország is tagja, áldásos tevékenységet folytat a színházkutatók közötti nemzetközi kulturális csere szolgálatában. A kétévenként megrendezendő plenáris üléseken és az ötévenkénti színháztudományi világkongresszusokon rendszeres összejöveteleket tartanak, amelyek – meghatározott központi témából kiindulva – sok ország kutatóinak nyújtanak lehetőséget legújabb kutatási eredményeik bemutatására és a szakkollégákkal történő eszmecsereire.

Ehhez társul még további két másik szervezet. Az említett társaságon belül külön *Egyetemi Bizottság* (Commission Universitaire) tevékenykedik. Ez az Egyetemi Bizottság hivatalos ösztönzésekkel kezdeményezi új színháztudományi tanszékek és egyetemi intézetek létrehozását. A bizottság kétévenként *Nemzetközi Színháztudományi Oktatói Konferenciát* is rendez olyan közös témákkal, amelyekhez számos ország képviselői mondhatják el saját tapasztalatuk alapján szerzett véleményüket, s ezáltal a kutatói, főiskolai, pedagógiai tapasztalatokat is kicserélhetik.

Az utolsó előtti *Színháztudományi Oktatói Konferenciát* 1973-ban a salzburgi Arenberg-kastélyban, a Max Reinhardt kutató- és emlékhelyen tartották *A színházi rendezés dokumentálása, kutatása és oktatása* címen. Huszonhat európai, ázsiai és afrikai kutató foglalt állást ebben a kérdésben. A referátumok röviddel ezelőtti könyv formájában jelentek meg a salzburgi Otto Müller kiadóról.

A harmadik oktatói konferenciát 1975 szeptemberében, Velencében, San Giorgio szigetén, a Fondazione Ciniben rendezték meg. Központi témája *A színház és közönsége* címen a közönségkutatással foglalkozott és ebben az összefüggésben a XIX. és XX. század közönség-történelmi és közönségszociológiai kérdéseknek szentelte a figyelmét. 1976 szeptemberében tartották meg a negyedik *Nemzetközi Színháztudományi Oktatói Konferenciát*, amely *A színház és közönsége* című téma metodikai vonatkozású kérdéseit tovább elemezte.

Míg a konferencia a sok-sok nép színháztudományi vezető személyiségei közötti közvetlen megértést és ezeknek a vezetőknek olyannyira szükséges emberi találkozásait szorgalmazza, addig a *Fédération* már a színháztudományi szakemberek együttműködéséért száll síkra.

Ezt a célt szolgálja a Velencében a Casa di Goldonin létrehozott *Nemzetközi Színházkutatói Intézet* (Istituto internazionale per la ricerca teatrale). Ez az intézet minden őszi színháztörténeti tanfolyamot indít valamennyi résztvevő nemzet diákjai számára. A központi téma minden esetben két éven keresztül egy-egy adott korszakra terjed ki. Ezen és a következő őszi a realizmus korszakának, a XIX. század második felének a korszakával foglalkoznak majd. Az illető korszakot nemzetenként tárgyalják, így mindkét tanfolyamon a résztvevők mintegy 16–18 európai nemzet realista színházával ismerkedhetnek meg és elemezhetik azok színházi életét. Magyarország ezen is képviselteti magát.

Ezek a tanfolyamok Európa majdnem minden részéből, Kanadából és az Egyesült Államokból érkező hallgatók vesznek részt — köztük számosan ösztöndíjjal.

Legalább ennyire fontos, mint a kongresszusok, az oktatói konferenciák és diáktanfolyamok szervezete, a publikációs csere problémája. Ezen a területen Franciaország járt elől jó példával: a „*Revue d'histoire du Théâtre*”-ban, amely a Francia Színházkutatói Társaság megbízásából jelenik meg, igaz, elsősorban csak a francia színház fejlődésével összefüggő értekezéseket publikálja, de vele kapcsolatban olyanokat is, amelyek a francia színházi élet nemzetközi vonatkozásaival és mozgatóerőivel foglalkoznak. Különös jelentőséggel bír azonban a *Revue d'histoire du Théâtre* a részletes és fontos folyóirattanulmányokat is felölelő színháztudományi irodalom nemzetközi bibliográfiája. Évente egy teljes füzetet szentelnek ennek a nagyon fontos bibliográfiai feladatnak.

1955 óta azonban a bécsi egyetem *Színháztudományi Intézete* is fontos orgánumot hozott létre a színházkutatások cseréjéhez. A *Maske und Kothurn* című negyedéves folyóirat, amely évente négyszer mintegy száz oldalas terjedelemben jelenik meg, a nemzetközi kapcsolatokat szolgáló témákat adja közre. Ezért e folyóiratban ma nemcsak az európai színházkutatók juthatnak szóhoz, hanem alkalmanként amerikai, ázsiai és afrikai kutatók is. A folyóirat hasábjain új módszereket bocsátanak vitára; de első ízben közölnek fontos színháztörténeti, színházszociológiai vagy egyéb lényegbevágó részeredményeket is. Esetenként a médiumproblémák, azaz a tudományosan mérhető film-, rádió-, és televízióadások kérdésében is állást foglalnak. A legfontosabb új kiadványokat a terület szakemberei recenzálják. S végül minden évben közöl a folyóirat bibliográfiát, amely felöleli a megelőző évben német nyelvterületen megjelent színháztudományi műveket, köztük olyanokat is, amelyek más népek színházával kapcsolatos témával foglalkoznak. A *Maske und Kothurn* legtöbb tanulmánya német nyelven jelenik meg, vannak azonban angol, francia és olasz nyelvű publikációi is.

Míg az *Angol Színházkutatói Társaság* kiadásában megjelenő, kevésbé terjedelmes *Theatre Notebook* szinte csak a speciálisan angol kutatás eredményeivel foglalkozik, addig a *Fédération* által kiadott *Theatre Research — Recherches Théâtrale* elnevezésű folyóirat kizárólagos célja a komparatista témák megtárgyalása volt. Ezek a tanulmányok részben angol, részben francia nyelven jelentek meg. Éppen most következik be ebben a vonatkozásban szervezeti és anyagi okok miatt mélyreható változás. A jövőben *Théâtre International* néven jelenik majd meg, s e cím tudományos programot kíván kifejezni. A folyóirat a bristoli egyetem dráma-tanszéke szerkesztésében, az oxfordi egyetemi nyomdában fog megjelenni kizárólag angol nyelven, rövid francia rézümékkel.

A Nyugat-Németországban megjelenő *Bühnentechnische Rundschau* is

fontos részterületre vonatkozó, helyi kereteket meghaladó problémákat tárgyal.

Míg az eddig felsorolt szervezeti keretek és publikációs lehetőségek a színházkutatók között kialakult nemzetközi kultúrakereskedelmi viszonylag laza formában működnek, vannak természetesen olyanok is, amelyek publikációs keretek között rendkívül pontosan meghatározott színház-összehasonlítási célokat követnek.

Befejezésül még ezekről szeretnék szólni, de természetesen csak néhány példát emelhetek ki közülük.

Így többek között a párizsi Jean Jacquot munkamódszerét tartom követendőnek. Ameddig számára lehetséges volt, a legkülönbözőbb nemzetek színházkutatóit hívta meg Franciaországba, hogy azonos témára vonatkozó, fontos kutatásaikat egymás előtt ismertessék. Ezt követően a koncentrikusan egyetlen kutatási cél köré csoportosuló és egymással egyeztetett komparatista tanulmányokat minden esetben könyv formában megjelentette. Így módon az alábbi témákat dolgozták fel: *Le Lieu Théâtral à la Renaissance, Dramaturgie et Société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles* vagy *Réalisme et poésie au théâtre*. Minthogy azonban finansziális eszközei többé nem elegendők a személyes kapcsolatok fenntartásához, Jacquot hivatalos munkahelye, a *Centre de la Recherche Scientifique* részéről folytatja legalább ugyanolyan koncentrikusan felépített művekben – többnyire Denis Bablettel közösen szerkesztve – ilyen jellegű fáradozásait. Így jöhetett létre, nemzetközi összefogás eredményeként a nagyon fontos *Les voies de la création théâtrale* című többkötetes munka.

En magam más utat jártam. Mindössze két ilyen jellegű kísérletemről szeretnék beszámolni. Az egyik kísérletet az Osztrák Tudományos Akadémia keretében kezdtem el, külön *Osztrák Színházstörténeti Bizottság*ot hívhattam életre. Ez a bizottság 52 terjedelmes kötetben újonnan dolgoztatja fel a forrásokra támaszkodva a színház nyolcszázéves múltját az egykori dunai Osztrák-Magyar Monarchia területén. Hadd utaljak arra, hogy az osztrák – magyar állam területén tizennégy nemzet élt egymás mellett ugyanabban az államkeretben. Negyven millió lakosával ez kicsiben Európát jelentette. A színház azonban, és pedig mind a német nyelvű, mind a németet, de a franciát, olaszt és angolt példaképnek tekintő felnövekvő egyéb nemzetek színházai is elsőrangú képzési és művészileg egymást befolyásoló feladatot láttak el, ezen belül természetesen e népek egymás közötti megértésének az állampolitikai feladatát, a kölcsönös megértést, az egymáshoz való alkalmazkodás és a kiütkeresés funkcióját szolgálta a nagy kiterjedésű képződményen belül.

Bizonyára érthető, hogy ehhez a közös munkához a munkatársak egész táborára van szükség. A mai ausztriai kutatókon kívül magyar, cseh, szlovák, lengyel, olasz, valamint Jugoszláviából származó szlovén és horvát kollégák is közreműködnek ebben a munkában. Mindannyian segítenek a források felkutatásában, az anyagok összegyűjtésében, s részben magában a kidolgozásban is. Munkatársaink ismerik irányelveinket és személyes kapcsolatban állnak velünk. Természetesen minden terület magában hordja a történelmi folyamatnak a rá érvényes, sajátos anyag-megválasztási szükségszerűségét, attól függően, hogy a színház mikortól fogva folyt bele az illető nép nemzeti, politikai, szellemi-történelmi, szociális és művészeti fejlődési folyamatába. Az egykori Osztrák – Magyar Monarchia nem német nyelvű területeiről származó kollégáink is tudják, hogy átfogó munkánk számára a színház minden esetben az

élet egyik elemének, az önmegértés művészi szabálygyűjteményének, az életformáknak a tükréként jelentkezik.

Ez a leendő, majdani 52 kötetes mű bizonyára túlél engem keletkezési folyamatában is. Mindenesetre eddig már 10 kötet megjelent, további két kötetnek a kézirata elkészült, és várhatók a hátralevők is. Közös vállalkozás ez, amelyet csak a tudomány iránt megértést tanúsító Akadémia segítségével lehet megvalósítani.

Más utat követtem tizkötetes *Európai színháztörténet* című munkám során. Minthogy az osztrák–magyar soknemzetiségű államban nőttem fel, korán lehetőségem nyílt komparatista kutatás végzésére. Így munkáimnak és előkészítő kutatásaimnak az ilyen jellegű előzménye megvolt már akkor, amikor 1955-ben az előbb említett *Európai színházi kiállítást* létrehoztuk. Éppen ez a hónapokra nyúló, sok országból és különböző időből származó, színháztörténeti dokumentumokkal és tárgyakkal, az azt megelőző informálódás célját szolgáló utazásokkal kísért kapcsolat az egész kontinens területén, adta meg nekem és kiadómnak is a bátorságot az ilyen nagy terjedelmű és sok alapra épülő munkához.

Hosszú távra még magam vehettem kézbe a formába öntés végső munkáját. Ugyanakkor feltételeztem minden területre és minden tárgyalta korszakra vonatkozóan az illető terület eddigi irodalmával való ismeretségen kívül a szó- és képforrásokkal való előzetes személyes érintkezést. Európa legkülönbözőbb országaiban tudományos megbeszélések, múzeumokban, archívumokban, színházakban tett látogatások előzték meg majdnem mindenütt a közvetlen munkát. Nem utolsósorban egy nép életmódjának a sajátos ízét, az egyezést vagy a másságát kellett éreznem, hogy az illető ország színházának élő folyamatát megérthessem és vissza tudjam adni.

*Európai színháztörténetem* 10., záró kötetéhez azonban még ez az út is túl nehéznek bizonyult, mert a nyelvi korlátok igencsak magasak és gyakran áthághatatlanok voltak, ha a lett, litván, észt, lengyel, magyar, cseh, román vagy egyenesen a török és az újbörsög nyelvű forrásokra gondolunk.

A korai korszakok vonatkozásában már számos fordítás állt rendelkezésemre egyik vagy másik világnyelven. Minél közelebb érünk azonban a mához, annál ritkábbak az ilyen világnyelven elérhető dokumentációk. Ezért elhatároztam, hogy ezt a zárókötetet, amelyben az utolsó századforduló színháztörténetét tizenkilenc nemzet megtárgyalásában kell megírni, kollektív munkaként fogjuk létrehozni.

Nagy előnynek számított, hogy a saját országuk színháztörténetét ismerő specialistákat mind személyesen ismertem, ők viszont a megelőző kilenc kötetem alapján tisztában voltak munkamódszeremmel. Ugyanakkor bizonyos munkaelvekben előre megegyeztünk, így pl. az adott ország politikai-történelmi fejlődését a reális élethez tartozó pillérként minden esetben előrebozsátottuk. Ezt követően a szociális, szellemi-történelmi és esztétikai értékrendekkel párhuzamosan kellett a színházi fejlődés kiteljesedését ábrázolni. A dramaturgiai elemeket ugyanúgy figyelembe kellett venni, mint a színházművészetét, a rendezését, a díszletekét, a kosztümtervezését vagy a színpadtechnikáét és a színpad felépítését. Mindenekelőtt azonban nem lehetett megfelledekezni a nézők aktív szerepéről, s éppoly kevésbé a színházfenntartók és a szervezési formák adta problémákról. Láthatókká kellett tenni a nagy vezető személyiségeket, de mindig a közösség által létrehozott művészet keretében, amint ezt színházaink már a görögök óta gyakorolják.



Azt hiszem, hogy színháztörténetem tizedik kötetének húsz munkatársa minden érthető felfogásbeli különbség ellenére is jól közelítette meg ezt az alapelvet, s így ez a kötet a nagyrasabott vállalkozás méltó záróköve lett.

Mindenesetre itt is megmutatkozott, hogy milyen fontos és termékeny lehet a nemzetközi kulturális csere a színházkutatók között, ha a közös célokhoz vezető közös akarat az országok és népek közötti kapcsolatok óhajával párosul.

A színháztudományt sosem tekintettem kizárólag művészettudománynak, hanem mindig is élet- és humántudományként műveltem. S éppen ezen az úton haladtunk együtt munkatársaimmal. Így remélem, hogy *Európai színháztörténetem* — ezt a közös kötetet is beleértve — eléri célját, azt, ami munkám évtizedeiben előttem lebegett: egy színpompás, népeket összekötő emlékművet akartam azoknak a művész-századoknak állítani, akik Európában két és fél évezreden keresztül a legdrágábbjukat, az életüket adták azért, hogy minden korszakban a nézők milliói elé tartsák az önmegértés tükrét — olyan emlékművet kívántam alkotni, amely miközben az elmúlt életeket újra feltámasztja, talán új alkotásokhoz is képes bátorságot nyújtani.

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

### *Osztrák írók Magyarországon*

Osztrák szépirodák művei Magyarországon 1945–1975 között 84 könyvben jelentek meg, 1 516 100 példányban.

Franz Werfel és Stefan Zweig volt a két legnépszerűbb osztrák szerző az elmúlt három évtizedben.

Franz Werfel műveiből 20 kiadás jelent meg 652.200, Stefan Zweig könyveiből pedig 39 kiadás 642.950 példányban.

#### Antológiák:

*Mai osztrák elbeszélők.* Válogatta: Vajda György Mihály. Bp. 1967., 19.600 példányban.

*Osztrák költők antológiája.* Válogatta: Hajnal Gábor, Bp. 1968., 5500 példányban.

*Századunk osztrák lírája.* Válogatta: Hajnal Gábor, Bp. 1963., 2750 példányban.

*Jelzések. Mai osztrák költők antológiája.* Válogatta: Hajnal Gábor, Bp. 1975., 5000 példányban.

## OSZTRÁK IRODALOM AZ I. ÉS II. KÖZTÁRSASÁGBAN

WENDELIN SCHMIDT-DENGLER

### *Az Első Köztársaság az irodalomban. Bécsi regény és tárca*

Az első kezdeményezés, hogy az osztrák irodalomban megvizsgálják az 1918 utáni nagy változások kihatásait, nem irodalomtörténésztől, hanem egy ismert politikustól származik. Az *osztrák forradalom* című, 1923-ban írott regénye<sup>1</sup> – figyeljük a dátumot! – egy kis részletét Otto Bauer annak a költeménynek szentelte, amely a köztársaság alapítása utáni forradalmat ábrázolja. A szerző itt Karl Kraus és Franz Werfel mellett csak olyan írókat említ, akik ma már teljesen vagy majdnem teljesen feledésbe merültek: Ernst Angel, Karl Hans Strobl, Rudolf Hans Bartsch, Felix Grafe vagy Thadäus Rittner. A diagnózis, amelyet ad, elsősorban – és erről még lesz szó – Karl Hans Strobl *Gespenster im Sumpf* (Kisértetek a mocsárban) c. regényére vonatkozik. A körkép: „Az, hogy a mosónőt jobban megfizetik, mint az egyetemi tanársegédet, az agitáció jelszavává vált. A munkássággal szembeni osztályirigységi lett a polgárság hanyatló rétegeinek legerősebb szenvedélye, amely a közép- és a kispolgárság széles rétegeit gyűlölettel töltötte el a forradalom, a munkásosztály, a szociáldemokrácia iránt.”<sup>2</sup>

Itt föl kell tennünk a kérdést: Bauernak ezek a megfigyelései és diagnózisai vajon mennyiben ösztönözhetik az irodalomtudományt? A Bauer által felvázolt folyamatot csak 40 évvel később vizsgálta Claudio Magris *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban – német nyelven 1966-ban jelent meg) című, híressé vált munkájában. Ebben a könyvben Magris azt igyekszik kimutatni, hogy csaknem mindegyik általa említett szerző a Habsburg-monarchia fenoménjének rabja, „a Habsburg-mítosz foglya” volt. Magris fő gondolatainak bővebb ismertetésétől itt eltekinthetünk; ebben az összefüggésben az a fontos, hogy ez a Habsburg-mítosz még a Monarchia bukása után is hat az írókra, sőt hogy – Magris szerint – csak a Monarchia bukásával lép döntő szakaszába. Az, hogy az új korszakban az értelmiségiek számára hiányzott az orientációs lehetőség, oda vezetett, hogy az írók továbbra is ragaszkodtak az „idealizáló és varázslatos Habsburg hagyományhoz” és, hogy „a történelmi valóság elidegenítő mitizálását, amely Ferenc József egész korszakára jellemző volt”, elfogadták vagy legalábbis magukra vették.<sup>3</sup> Magris így aztán közéjük számíthat olyan szerzőket is, mint Robert Musil és Karl Kraus, hiszen ők polemikusként vagy ironikus beállítottságuk ellenére ugyancsak elkötelezettjei voltak a bukott birodalomnak. Éppen az utóbbi két szerző munkásságával kapcsolatban elengedhetetlen, hogy megkülönböztessük őket azoktól, akiket előttük említettünk, a Monar-

<sup>1</sup> OTTO BAUER: Die österreichische Revolution. Wien, 1923. – 208.

<sup>2</sup> Uo. 208.

<sup>3</sup> CLAUDIO MAGRIS: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1966. 11.

chia hatása azonban – még összeomlása után is – jól felismerhető a műveikben. Magris olyan szerzők vizsgálatával jutott eredményeihez, akik tanulmányai keletkezésének idejére már szilárd helyet vívtak ki maguknak az irodalomtörténeti munkákban (ilyen volt mindenekelőtt Joseph Roth, aztán Kraus, Musil, Hoffmannsthal, Schnitzler, Werfel), de foglalkozott olyan, kevésbé határozott arculatú írókkal is, akiktől az irodalomtörténet és a dokumentáló tudat még mindig nem tudott megszabadulni. Azt az anyagot tehát, amelyből Claudio Magris levezette tételeit, már megszűrte egy bonyolult irodalomtörténeti, elsősorban azonban politikai folyamat is.

Számunkra a kérdés az, hogy miként reagáltak az írók a Monarchia bukására, majd az újrakezdésre, s az, hogyan vált műveik témájává a fiatal, épp csak kikiáltott köztársaság. A Magris felállította tétel ugyanis, másképp megfogalmazva, azt mondja ki, hogy az irodalom nem ragadta meg az Első Köztársaság létének lényegét, mivel az írók a jelennel való elégedetlenségük miatt figyelmüket a múlt felé fordították. Akkor azonban, ha nem irodalomtörténeti művek, hanem tárcák, közülük is különösen a nagy bécsi napilapok irodalmi tárcái, valamint egyes, a megjelenésük után széles körben elterjedt regények példáján vizsgáljuk ezt a tézist, kiderül, hogy nem állja meg minden szempontból a helyét. Az irodalmi tárcák átrostálása, és néhány, ma már ismeretlen, napilapokban megjelent regény olyan támpontokhoz juttat bennünket, melyek segítségével a történelmi folyamatok irodalomban való megjelenésének Otto Bauer által először jelzett és Magris által szélesebb összefüggésben értelmezett menetét jobban és árnyaltabban ábrázolhatjuk.

Maga a feladat természetesen túl átfogó ahhoz, hogy egy ilyen kis referátum egyáltalán a megoldás igényével léphessen fel. Annyit azonban feltétlenül megtehetünk, hogy legalábbis rámutassunk a probléma felvetődésére és az anyag egy, némileg korlátozott részterületéről olyan megfigyeléseket nyerjünk, amelyek hasznos adalékokkal szolgálhatnak a témakör további kutatása számára.

Mindenekelőtt a nagy napilapokon kellett átrágnunk magunkat. Ez a feladat azért nem nélkülöz minden vonzerőt, mert a kutató ilyenkor igen sok olyan ismeretlen anyagra bukkan, amely ugyan nem mindig egyformán értékes, de a legtöbb esetben igen tanulságos, egyrészt, mert a politikai események és az irodalmi tevékenység összefonódása így közvetlenül tanulmányozható, másrészt pedig, mivel csak ezáltal válik lehetővé, hogy megértsük azokat az összefüggéseket, amelyekről úgy véljük, hogy a jelentős – vagy az irodalomtörténet kánonja által elismert – írók munkásságának mozgatóerői. Ha ezt a háttérrel átfogóan ábrázoljuk, több olyan szerzőnek is határozottabban kirajzolódik a profilja, akiket ma elszigetelten vizsgálunk.

Ezek a tárcák vonatkoztatási alapot nyújtanak az akkori idők triviális regényeire is. Visszhangjuk ugyan csak az adott újság olvasóközönségére korlátozódott, de mégis nagyobb volt, mintha szakmai jellegű irodalmi folyóiratokban jelentek volna meg. A tárcák szövegével egy sorban említhetünk néhány regényt is, amelyek a huszas években volt, hogy több kiadást is megérttek, ma azonban – már ami a kutatást illeti, teljesen feledésbe merültek. Ezeknek a regényeknek a tömegéből kiragadok néhányat, amelyek tematikájukat tekintve rokonok és, bár világnézeti szempontból szerzőik élesen szemben álltak egymással, tartalmilag hasonló vonásokat mutatnak.

A következőkben most már csak olyan regényekkel foglalkozom, amelyeknek a témája a köztársaság kialakulása és a közvetlenül ezt követő idő-

szak volt. Velük kapcsolatban olyan tárcaszövegekre is kitérek, amelyek segítségével a regényekben megfigyelhető tendenciák jobban megvilágíthatók lesznek.

Mindezek a regények — egy kivétellel — 1925 előtt láttak napvilágot. Mindegyikük közvetlenül a Monarchia bukásának a hatása alatt áll, szerzőik figyelme azonban már határozottan a Köztársaságban lejátszódó események felé fordul.

A legismertebbek a maga idejében ünnevelt bestseller-író, Hugo Bettauer (1872–1925) regényei, amelyek közül a *Város zsidók nélkül* (Stadt ohne Juden, 1922), a *Harc Bécsért* (Der Kampf um Wien, 1923), *A láncaitól megszabadult Bécs* (Das entfesselte Wien, 1924) és *Az Örömtelen utca* (Die freudlose Gasse, 1924) címűeket választottuk ki, bár még több könyvére is kitérhetnénk. Bettauer újságíró volt, és egy erotikus folyóirat kiadója, amely szabadosságával szerzett számára kétes hírnevet. Könyveit, amint ezt elsősorban a *Város zsidók nélkül* példányszámai bizonyítják, igen szívesen olvasták: még ma is keresik őket az antikváriumokban, sőt, *Az örömtelen utcából* még film is készült. Karl Hans Strobl (1877–1946) *Kísértetek a mocsárban* (Gespenster im Sumpf 1920) című regénye ideológiai szempontból Bettauer műveinek konzervatív ellenlábas. Strobl munkásságával egyébként már több irodalomtörténeti mű foglalkozott, igaz, főleg a háború előtt. Még radikálisabban lépett fel az új köztársasággal szemben Karl Paumgarten (Karl Huffnagel, 1872–1927), akinek *Republick* (a szó „köztársaság”-ot jelent, de a bécsi dialektusnak megfelelő, nem szabályos helyesírással — a ford. megj.) című, 1924-ben megjelent regénye egyfajta harcoss antiszemitizmus legmarkánsabb példája.<sup>4</sup> Ezen a regényen kívül Paumgarten egész sor olyan antiszocialista és antiszemita írást publikált, amelyek szintén széles körben elterjedtek. Seibert *Nép a bölcsőben* (Volk in der Wiege, 1932) című regényének pedig arra kell tanúságul szolgálnia, hogy milyen módon hatottak később az említett művekben megfigyelhető témák és tendenciák.

<sup>4</sup> Karl Hans Strobl-hoz vö. ANTON ALTRICHTER: Karl Hans Strobl. Ein Lebens- und Schaffensbild. Leipzig, 1927. A *Gespenster im Sumpf*-hoz különösen 82–87; ADALBERT SCHMIDT: Phantastischer Realismus. Zum dichterischen Werk Strobls. Der Ackermann aus Böhmen 2 (1934), 80–84. PAUL WITTKO: Karl Hans Strobl. Deutsches Volkstum 20 (1938), 517–522. — Vö. még ehhez az írókról: Deutsch–Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich–Ungarn. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode Johann Wilhelm Nagl und Jakob Zeidler hrsg. von Eduard Castle. 3. és 4. kötet, Wien, é. n.) 1930 és 1937). — Paumgarten regényét ez az irodalomtörténeti mű így ítéli meg (4. köt., p. 2252): „Egy időszakhoz kapcsolódó jelenségként ez a könyv figyelemre tarthat számot.” — Hugo Bettauerhez vö. ALFRED ROSENBERG: Der Fall Bettauer. Ein Musterbeispiel jüdischer Zersetzungstätigkeit. Der Weltkampf. Halbmonatsschrift für die Judenfrage aller Länder 2 (1925), pp. 337–351. A „Deutsches Bucherverzeichnis” tizennégy Bettauer-regényt említ: *Faustrecht* (1920); *Hemmungslos* (1920); *Bobbie auf der Fährte* (1921); *Die drei Ehestunden der Elisabeth Leindorff* (1922); *Der Frauenmörder* (1922); *Die Stadt ohne Juden* (1922; 1924-ben a 11. kiadás 55 000 példányban jelent meg); *Der Kampf um Wien* (1923); *Der Herr auf der Galgenleiter* (1923); *Das entfesselte Wien* (1924); *Die schönste Frau der Welt* (1924); *Die freudlose Gasse* (1924); *Ralph und Hilde. Roman eines Wiener Mädels* (1926); *Bobbie oder die Liebe eines Knaben* (2. kiadás 1926). Folytatásokban jelent meg a *Die lustigen Weiber von Wien* című regény Bettauer „erotikus hetilap”-jában, az *Er und Sie*-ben. Egy novelláskötete (*Der Tod einer Grete und andere Novellen* 1926-ban jelent meg Bécsben. — A „bécsi regény” kérdéscsoporthoz vö. EDRITA GERM: Das Nachkriegswien im modernen Roman. Diss. Wien, 1933 (kéziratban). Ez értékes áttekintést nyújt, erőszakoltabb elemzés nélkül.

Fel kell tennünk most a kérdést: melyek ezeknek az ideológiailag heterogén műveknek a közös vonásai. Ezt négy olyan szempont alapján vizsgáljuk, amelyek szinte kínálkoznak az összehasonlítás kiindulópontjául: 1. színhely és alakok; 2. a hagyományhoz való viszony; 3. a társadalmi-gazdasági tematika és 4. a köztársaság megítélése.

1. Mindenekelőtt egy fontos tényre kell fölhívnunk a figyelmet: mind-egyik regény fő színhelye Bécs, amit az egészen kicsivé zsugorodott Ausztriára való tudatos utalás jeleként értelmezhetünk. Ennek a városnak az állapota egyúttal az emberek közérzetének is állandó jelzőjévé válik. Ezekben a regényekben – Roth, Musil vagy Werfel nagy epikus műveivel ellentétben – a látómező már jóval kisebb, mint a Monarchia területe, sőt még a régi német-osztrák tartomány is csak ritkán szerepel színhelyként, a reflexiókban is csupán feltélesen bukkan fel.

Ezekben a művekben – úgy látszik – a jelen olyan erősen lekötötte az írók figyelmét, hogy el sem tudták vonni felőle a tekintetüket. A politikai realitás átkerül a regények fikciós terébe, ezért aztán vannak, akik kulcsregényekként olvassák ezeket a műveket. A legjobban ez Paumgartten *Republick*-jával kapcsolatban figyelhető meg, hiszen ennek a regénynek az alakjai még ma is könnyen azonosíthatók. Az osztrák kancellár neve itt – mint egyébként Strobl *Kisértetek a mocsárban* c. regényében is – Laufer, szó van egy fiatal és egy idős Geyerről, szerephez jut „krause Karlchen” stb. Nem nehéz fölismernünk ezek mögött az álnevek mögött Rennert (Laufer szó szerint „futó”-t, Renner pedig „rohanó”-t jelent – Karl Renner 1918–1920 között az Első Köztársaság első kancellárja volt. A ford. megj.), a két Adlert (a szójáték hasonló az előbbihez: Geyer a. m. „súlyom”, Adler pedig „sas”-t jelent.\* A ford. megj.) és Karl Kraust (a „krause Karlchen” szó szerint „göndör Karcsi”-t jelent. A ford. megj.). Bettauernél is olyan áruhában szerepel néhány kortárs, amely többet fed fel, mint amennyit elrejt: *A láncaitól megszabadult Bécs* kancellárja egyházi személy, aki utasításokat kap a Vatikántól, *A zsidók nélküli városban* pedig Schwertfeger szövetségi kancellár, ugyanúgy, mint dr. Mayr, egyszerre kancellár és külügyminiszter. Ugyanebben a regényben szerepel egy költő, aki „drámáiban és regényeiben mélyen feltárta Bécs lényegét és egyedülállóan ismerte fel és ábrázolta a bécsi ifjúságot, az édes bécsi lányokat”.<sup>5</sup> Ma szinte tréfásan hat, hogy ezek közül a regények közül szinte mindegyikben föltűnik a kancellár alakja. Ez azt a látszatot kelti, mintha reá szállt volna át a császár tekintélye, minden kérdéses vonásával együtt. *Das österreichische Antlitz*<sup>6</sup> (Az osztrák arc) címmel Felix Salten 1908-ban írt egy esszét, az osztrák arc azonban nem más, mint Ferenc József császár arca. Ezt mi ma elsősorban Karl Kraus *Az emberiség utolsó napjai* (Die letzten Tage der Menschheit) című regényének kifejező emberábrázolása segítségével ismerjük. Az az előzékenység, ahogy Salten ábrázolta ezt az osztrák arcot, egyszeriben szükségszerűvé tette, hogy az egyes osztrákot azonosítsák a császárral és a császári házzal. Egy ilyesfajta azonosítás viszont már akkor semmiképpen sem volt lehetséges,

\* Az idősebb Adler Viktor, a századforduló után az osztrák Szociáldemokrata Párt vezetője, a fiatalabb, Georg pedig ismert közgazdász, szociológus volt.

<sup>5</sup> HUGO BETTAUER: *Die Stadt ohne Juden*. 3. kiad., Wien, 1922, p. 25.

<sup>6</sup> FELIX SALTEN: *Das österreichische Antlitz*. Berlin, é. n. (1909). Vö. ehhez KARL KRAUS: *Die letzten Tage der Menschheit*. München, 1957. 723.

és ennek az osztrák arcnak már az a funkciója sem maradt meg, hogy a Negatívát testesítse meg. Az itt tárgyalt írók tehát új eszményképek, egyúttal azonban új kritikai célok után is kutattak.

Bettauernél legtöbbször az ügyes író vagy újságíró az, aki embereket ment meg, bonyolult bűnügyi eseteket tisztáz. Esküdt ellensége minden nácinak, klerikálisnak és konzervatívnak, és azok is — mindenestre sikertelenül — küzdenek ellene.

Az erőszakolt stilizálás könnyen kiismerhető. Pontosan ugyanezt teszi Bettauer ideológiai ellenlábas, Paumgarten is. Könyvének főhőse, egy bizonyos dr. Klaar, árja „Übermensch”. Konzervatív, könyvet írt a zsidókról és a szociáldemokráciáról,<sup>7</sup> és arról a „nagyszerű hármashangzatról” álmodik, amely őt „élteti: Németország, Ausztria, Bécs”.<sup>8</sup> Mialatt Bettauer újságíró-alakjai az új erotikus szabadoság értelmében sikeres szereplésük gyümölcseit is következetesen learatták, a természetesen nem kevésbé sikeres dr. Klaar itt kudarcot vall. Egy herceg leánya beleszeretett, ő viszonzta ezeket az érzelmeket, mégis, kölcsönösen lemondanak egymásról. Klaar úgy érzi, többre hivatott, ezért szakít, a leánytól azonban pénzt kap, hogy politikai művét folytatni tudja.

Paumgarten a politikusokat komikus figuráknak ábrázolja. A demokrácia összes politikai pártját egyformán rossznak ítéli meg. Bettauer a szociáldemokraták oldalán áll, a keresztényszocialistákat pedig nevetségessé teszi. Seibert *Nép a bölcsőben* című regényében aztán már megjelenik a szövetségi kancellár alakja is, a szerző egyértelmű szándéka szerint új osztrák eszményképként: paraszti sarj, tele robusztus optimizmussal.<sup>9</sup>

Ha a szerzők a közélet valóságos személyiségeire vonatkoztatnak, akkor ezt azzal a szándékkal teszik, hogy regényeiknek a hitelesség színezetét kölcsönözzék. Mégis, ezek közül a regények közül egyiknek a szerzője sem beszél el realisztikusan a cselekményt. Mindannyian úgy vélik, hogy a groteszk ábrázolásmódon, a karikatúrán keresztül kell a konkrét eseményekre való vonatkoztatást hangsúlyozni, sőt, túlhangsúlyozni. Azzal, hogy honnan lehet ezt a groteszkhez és a karikatúrához való vonzódásukat levezetni, majd más összefüggésben foglalkozunk.

## 2.

Korábban már utaltunk arra, hogy a múlt hatása ezeknél a regényeknél alig érezhető. Csupán a háborúról van szó bennük, vagy azokról a barátságokról, amelyek a háború alatt szövődtek. Mégis, ezekben a művekben a Habsburg-monarchia már visszavonhatatlanul a múlté. A Habsburgok visszatérése éppúgy nem szerepel célként az egyik oldalon, ahogy a másik oldal (itt a Bettauer által képviselt álláspontra gondolunk) sem ábrázolja ezt konkrét veszélyként. Ezek a művek mégis alapvetően különböznek egymástól a hagyományhoz való viszonyuk tekintetében. Itt különbséget kell tenni politikai és

<sup>7</sup> Ilyen brosurákkal KARL PAUMGARTEN is a nyilvánosság elé lépett: *Judentum und Sozialdemokratie* (1920); *Juda* (1921); *Juden-Fibel* (1924); *Arbeiter, auf ein Wort!* (1923).

<sup>8</sup> KARL PAUMGARTEN: *Republik. Eine galgenfröhliche Legende aus der Zeit der gelben Pest und des roten Todes*. Graz—Leipzig, 1924. 261.

<sup>9</sup> HEINRICH MARIA SEIBERT: *Volk in der Wiege*. Wien—Leipzig, 1932., 258.

kulturális hagyomány között. Az, hogy milyen jelentőséget tulajdonítottak a Habsburg-háznak, mint egyfajta hagyomány hordozójának, világosan kiderül Otto Bauer egy beszédéből, amelyet *Schulreform und Klassenkampf* (Iskola-reform és osztályharc) címmel 1921-ben tartott. Ebben követeli, hogy számoljanak le a „Habsburg-legendá”-val és kifejti: „Ha a köztársaság iskolái megtanítják ifjúságunkat arra, hogy lássa népünk történelmét, akkor ez azon nyomban a történelemoktatás „nacionalizálódását” jelenti; mert ily módon Német-Ausztria történetét a német történelem darabjaként ábrázolják, s Német-Ausztria elszakadása így már csak egy – igaz, egy évszázadig tartó – epizódnak látszik, amely csupán egy pontosan meghatározott európai helyzet eredménye volt és azonnal elvesztette értelmét, amikor ez a helyzet megváltozott.”<sup>10</sup> Azok a következtetések, amelyeket a történelemoktatásnak ebből a „nacionalizálódásából” kellene levonnunk, eléggé kétesnek tűnnek, mégis fontos, hogy Bauer felismerte: az, amit ő „Habsburg-legendá”-nak, Magris pedig „Habsburg-mítosz”-nak nevezett, nem küzdhető le könnyen, ezért tehát ebben a beszédében – kultúrpolitikai szempontból – követelte a hagyománnyal való szakítást. Ami ezt a tendenciát illeti, a baloldali lapok tárcáirói pontosan ugyanazon az állásponton vannak, mint Bauer. Lapjaik hasábjain nagyon gyakran foglalkoznak a Habsburgokkal. Egy tárcsa, amely *Búcsú Habsburgtól* címen, „Avicenna” aláírással, a baloldali szocialista *Abend* című lapban jelent meg, már a történelemfelfogás korrekciójával is megpróbálkozik: „A March-mezőn, 1278-ban dőlt el minden. Ha ott Przemysl Ottokár, Ausztria lovagi jótevője győzött volna, megmenekülhettünk volna a Habsburgoktól, akik az országok tőzsdéjén a legsikeresebben spekuláltak”. A Habsburgokkal szembeni ellenérzése miatt a szerző még az elsődleges kérdésről, a kormányforma kérdéséről is megelégedezik. Ő a Habsburgokat még Ausztria nevelőiként aposztrofálja: a gyümölcs piac Sepherl-je (magyarul: a jellegzetes kofa. A ford.) szerint Mária Teréziától származik, s Ausztriában ez az asszonytípus az uralkodó: „Velük vannak tele a templomok, s inkább átmegegy egy tevé a tű fokán, mintsem hogy bármilyen eredeti eszme visszhangra találjon ezekben a tompa agyakban.”

II. József császár, mint a „liberális hivatalnoki réteg szellemi atyja”, részesül még a legjobb bánásmódban, a szerző szerint azonban ő is a rezignáció miatt vallott kudarcot. Ferenc császár „az örökké akadékoskodó, rosszkedvű – bécsi polgár”. a pofaszakállas Ferenc József pedig „a fogadósok, iskolaszolgák és gondnokok mintaképe” a tárcsa szerzője szerint.<sup>11</sup> „Trudi, aki 636 éven át nehezedett a vállunkra, most végre eltűnt” – ezekkel a szavakkal zárja *Avicenna* c. polemikus művét. Ez a tárcsa, végletesen leegyszerűsített szemléletmódjával, nagyon szépen példázza azt a tanácstalanságot, amely az új történelemfelfogás keresését kísérte. Ez a tanácstalanság a legkülönbözőbb politikai beállítottságú szerzőknél egyaránt megfigyelhető. Azok a megoldások, amelyeket Strobl és Paumgartten javasolt, olyan zavarosak, hogy még ők maguk sem hisznek bennük. „Nyögök, mert tudatában vagyok félelmetes tehetetlenségemnek” – a különben annyira talpraesett dr. Klaarnak is így kell panaszkodnia Paumgartten könyvében.<sup>12</sup> Azok a szerzők, akik eredetileg sem tartoztak politikai pártokhoz, hallatlanul nehezen tudták csak meghatározni az író helyét az ország politikai térképén. Jól mutatja ezt az a választási

<sup>10</sup> OTTO BAUER: *Schulreform und Klassenkampf*. Ein Vortrag über die Funktionen der Schule in der Gesellschaft. Wien, 1921. 8.

<sup>11</sup> Der Abend, 1919. márc. 26., 3.

<sup>12</sup> PAUMGARTTEN: *Republik*. 217.

felhívás, amelyet Albert Paris Gütersloh és Franz Blei közös folyóiratukban, a *Die Rettung*ban, 1919 február 7-én közöltek: „Ebben az országban, amelyre az analfabéta politika a jellemző, a szociáldemokrácia politikája ért ahhoz, ami egyelőre a legfontosabb: tud írni és olvasni. Ezért az, aki a szociáldemokratákra adja szavazatát, nem pártszerűen, hanem okosan választ, s egyedül ez az, ami még segíthet ezen az egyébként összeomló államrendszeren.”<sup>13</sup> Ezt a felhívást követően Blei levelet intéz Piffel bíboros bécsi érsekhez, amelyben hívó katolikusként vallja magát és megkísérli, hogy a levél címzettjét kioktassa az egyházi házasság jogáról. E két dokumentumból az tűnik ki, hogy az író tanácstalansága miatt a politikai paradoxiaiban keresett menedéket.

A hagyománnyal való szakítás, úgy, ahogy ezt Bauer követelte, a regényekben válik teljessé. Az új kormányzati formát ezek a művek mind adott-ságként ábrázolják, de nem ítélik meg egységesen. Ebből a szempontból fontosabb a kulturális hagyomány, amellyel kapcsolatban mindkét, egymással szembenálló oldal folytonosságot követel, bár Paumgartten és Strobl úgy véli, hogy a kultúrát kiszolgáltatottá a csőcseléknek. Paumgartten hosszasan taglalja a zene szépségét, így menekülve attól, amihez – konkrétan meghatározható módon – politikai magatartása vezethet. Dr. Klaar ettől függetlenül beismer valamit, ami ideológiai beállítottságát ismerve igencsak meglepő: „A munkást mi nem tartottuk eléggé társaságképesnek. Nem szántunk rá időt, s nem vettük magunknak a fáradságot, hogy a munkások kulturális fejlődésével foglalkozzunk. Az egész úgynevezett liberális korszakban senki sem vette komolyan az alsóbb rétegek ösztönös magasabbra törekvését, s mikor végre rájöttek, hogy a kultúrát egyszer már meg kell valósítani, kiderült: a munkás-ság már más kezekben volt, olyan emberek kezében, akik már felfedezték az alaptételt: mind kevesebb munkáért mind több bért.”<sup>14</sup> Miközben Paumgartten általában megemlíti a kulturális hagyomány pozitív voltát és ezt a fennálló állapotokkal szemben érvként használja föl, miközben a munkásság érettségét azon akarja lemérni, hogy érti-e Mozart és Beethoven művészetét, egy olyan tendencia hordozójának bizonyul, amelyről Walter Benjamin felismerte, hogy jellegzetesen fasisztoid: Benjamin szerint Paumgartten a politikumot esztétizálja, amire a kommunizmus az esztétikum politikussá tételével válaszol.<sup>15</sup> A Benjamin által így vázolt folyamat abban a vitában válik érzékelhetővé, amely a Monarchia bukása után a bécsi Burgtheater körül folyt. A *Der Abend* egyik, 1919 szeptember 2-i cikke öt olyan előadásról számol be, ahol a „Reichsbildungsamt der Volkswehr” (szó szerinti magyar fordításban: „A Népi Véderő Birodalmi Oktatási Hivatala” – A ford.) megbízásából a Burgtheater munkásközönség előtt Goethe *Iphigeniáját* adta elő, Hedwig Bleibtreuval a főszerepben. A recensens dicséri a „kivételes nagyságú remekművet”, s szemére veti a konzervatív kritikusoknak, hogy a színház nézőtere megtelt, úgy véli azonban, hogy a nézők csalódottan távoztak, mert nem tudták követni a darabot. Ezért olyan művek bemutatását követeli, amelyekben több a cselekmény, viszont megértésükhöz kevesebb előzetes ismeretre van szükség. A szerző itt tehát abszolúte szembeállítja a munkás és a művészet igényeit egymással, míg Paumgartten a művészet igényeit a munkás műveltség iránti igényével állítja

<sup>13</sup> Die Rettung (1918–19), 81.

<sup>14</sup> PAUMGARTTEN: Republik. 273.

<sup>15</sup> WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Megj.: W. B.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M., 1961, 176.



abszolúte szembe. Miközben ez a két, egyébként egymással ellentétes irányú tendencia közeledik egymáshoz a hagyománytól származó kultúra értékelése tekintetében, ugyanennek az átadásával kapcsolatban már ellentmondanak egymásnak. A szocialista értelmiségiek tudatosan nem szállnak szembe a hagyománnyal; az esztétikán belül nem követelik meg a forradalmivá válást, a társadalmi szempontokat azonban az esztétikaiakkal szemben elsődlegesnek tekintik. A zene, a festészet, az irodalom csak egy-egy tényező a történelmi folyamatban, meghatározó szerepet a történelmi folyamat rovására egyikük sem játszhat. „A mai Burgtheater egyenlő lehetőséget jelent a nép számára, az idősebbek számára viszont eggyel több ok a bosszúságra” – írja egy tárcaszerző 1919-ben, s így reménykedik: „Ha a nép, elmondhatatlan szenvedések után, végre megteremti az új, a tisztább társadalmat, akkor majd feltámad a német színjátszás is, akár Burgtheaternek hívják, akár másképp.”<sup>16</sup>

### 3.

A gazdasági helyzetből általában és a hagyománytudattal kapcsolatban kifejtett összefüggésekből egyaránt érthető, hogy éppen a gazdasági helyzet különleges szerepet játszik a tárcákban és a regényekben. Természetes, hogy ezekben a regényekben a gazdasági helyzetet nem egy társadalompolitikai vagy gazdaságelméleti koncepció alapján elemzik. Arról van szó csupán, hogy a szerzők emocionálisan írják le a lakosság sanyarú helyzetét. Strobl fantasztikus regényében, a *Kisértetek a mocsárban* címűben, Bécs annyira elnyomorodik, hogy lakóinak egy része földdel táplálkozik. A külvilágból tutaj érkezik, amelyen Bécs lakosai táplálékot találnak, s az élelmiszerért verekedés tör ki. A szociáldemokrata Bettauer a gazdasági helyzettel kapcsolatban ugyancsak megdöbbenő naivitást tanúsít. Ábrázolja ugyan a háború után elszegényedett polgári réteg, s a munkások nyomorát, vagy azt a lehetetlen életet, amit az üzérek, a leánykereskedők és a politikusok élnek, tobzódik azonban az éjszakai mulatók, az ékszeres, a drága, új autók leírásában. *Zsidók nélküli város* című regényében elgondolkodtató büntetést szab ki a tőkés rendszerre. Ez még ma is jól érthető Bettauer kínos, szorongó érzéseket ébresztő szatírájából: miután a zsidók elhagyták Bécset, a város gazdasági élete összeomlik, mivel hiányoznak a valóban gazdag emberek. A zsidókat olyan nagyvonalú kereskedőknek, olyan bőkezű vendégeknek és szeretőknek ábrázolja az író, hogy távozásuk után nagy csalódás lesz úrrá a városon és Ausztriát gazdasági katasztrófa fenyegeti. A zsidók visszatérését egy zsidó festő zseniális, kormányváltozást előidéző trükkje teszi lehetővé. Ezzel a gazdasági élet rendbejön, a korona árfolyama emelkedni kezd. Az, hogy Bettauer éppen ezzel a könyvével adott tápot egy végzetes előítéletnek, ma világos, ezzel azonban már magának az írónak is tisztában kellett volna lennie.

Ezek közül a művek közül egyiknek a szerzője sem gondolta át kritikusan az osztályok közötti ellentmondást. Az ilyen ellentmondások áthidalásának jóindulatú kísérletével – igaz, keresztényszociális értelemben – Seibert próbálkozott meg *Nép a bölcsőben* című regényében. Egy gyáros nemeslelkű lánya, Else Streifer, apja halála után nem adta el a gyárat, hogy munkásai ne kerüljenek az utcára. Vállalkozása mégis – egy orosz ügynök által szervezett sztrájk jóvoltából – meghiúsul. A lány abban a harcban pusztul el, amely Ausztria

<sup>16</sup> Der Abend, 1919. nov. 5., 3.

szabadságának védelmében folyik az oroszok által feltüzelt munkások ellen. Ennek a műnek az értékét igen kérdésessé teszi, hogy mind művészi, mind politikai szempontból naiv.

#### 4.

Ez a harc is, melyet Seibert ábrázol regényében, világosan mutatja, hogy ezekben a művekben felbomlott a realitással való kapcsolat, s ez aztán burjánzó fantazmagóriákhoz vezetett. Az írók figyelme a lapos szatíra, a groteszk, a hihetetlen események leírása, a gigantikus állami vállalkozások felé fordul, egyfajta fenyegető jövő rémképeiben tobzódnak. A megoldásra váró problémákra ezeknek a regényeknek az alakjai a rossz tárcák stílusában mutatnak rá. Egy gondolatot sem gondolnak végig, hanem azonnal – karikaturisztikus, groteszk vagy banális módon – eltorzítják őket. Strobl és Bettauer regényei tanúsítják, hogy ezek az írók nem találják helyüket a jelenben, meghazudtolják azokat, akik másként gondolkodnak s a híreket csakis a tendenciának megfelelően terjesztik. Igaz, hogy a köztársaságot, mint olyant, témául választják, olyan államként azonban sohasem fogják föl, amelyben most már élni, dolgozni kellene, amelynek számára meg kellene teremteni az előfeltételeket.

Ezekben a regényekben és tárcákban nagy a jelentőségük azoknak a kifejezéseknek, amelyekkel természetfölötti jelenségeket és eseményeket írnak le, annak ellenére, hogy a cselekmény vagy a téma a politikai realitással állandóan kapcsolatba hozható. Az 1918 utáni Bécsset „démonok” és „kísértetek” népesítik be. Ezt Karl Hans Strobl regényének a címe (*Kísértetek a mocsárban*) bizonyítja. Ha Strobl szemében a köztársaság politikusai kísértetek, akkor mások viszont azokat tartják ilyeneknek, akik nem tudnak elszakadni a hagyományoktól. Balázs Béla egy tárcájának, melyben egy Károly császársorsáról készülő film felvételeiről tudósított, a jellemző *Kísértetek Bécsben* címet adta. Ez az esszé 1922. november 22-én, a *Der Tag* című baloldali liberális lapban jelent meg. Itt többek között így ír Balázs Béla: „Ez már nem színjáték volt. Kísértetek járkáltak föl-alá. Amikor a fiatal, jelentéktelen színész, aki Károly császárt alakította, mert valóban hasonlított hozzá, megjelent a műteremben, a rendező teljesen hiába kiáltotta utána a legkomikusabb cáromkodásokat, hogy ne lépjen ki a képből, a jelenlevő tiszteket ez nem ébresztette rá a valóságra. Megdöbbenve álltak ott, reszkető ajakkal „uralkodójuk” előtt, ők akiknek addigi életük folyamán talán még sohasem adatott meg, hogy őt láthassák. Most eljött életük legnagyobb pillanata. Ezt az örültséget olyan világosan lehetett látni mindegyikükön, hogy a rendezők és a műszakiak, akik addig nevettek a tisztek gyerekes dolgain, most elérékenyültek és komollyá váltak. Ez nem komédia volt, hanem tömegpszichózis. A ruha, amelyet magukra öltöttek, eltakarta szellemüket. Ezt a viseletet még melegen hozták elő a sírból, ez a múlt még túlságosan élő. Akinek nincs szüksége rá, gondoskodjék arról, hogy erős lakatok kerüljenek a múzeumok kapuira.”

Balázsnál egyféle félelmetes múlt képe fenyegeti a jelent, Strobl szemlélete szerint viszont a szörnyű jelen rombol szét egy pozitív hagyományt.

Ezek az írók egy-egy adott ellenségképhez ragaszkodnak: az egyik oldalt állandóan „konzervatívnak”, „antiszemitának” és „klerikálisnak” nevezik, a másikat pedig „kommunistának”, „destruktívnek”, „erkölcsileg züllöttnek”, „a kultúra ellenségének” és „defraudisztikusnak”. Ebben az erőterben a német nacionalisták csak kis, ügyefogyott, ráadásul veszélytelen hordának számítanak. Strobl lejárítja a fiatal köztársaságot, szatírája azonban nem egy ideálból

táplálkozik, amelyhez a valóságot viszonyítani lehetne, hanem a gyűlölet érzéséből. Szerepel regényében egy kártyajáték-ügyekkel foglalkozó államtitkár, akinél naponta körülbelül húsz szabadalmat jelentenek be újonnan feltalált szerencsejátékokra.<sup>17</sup> Paumgartten főhőse, dr. Klaar, nyelviileg differenciál: egy német köztársaság (Republik) számára nagyon is megfelelőnek tartja magát, egy bécsi „Republick” számára azonban már nem.<sup>18</sup>

A hagyomány hiányán keresztül a köztársaság így járulékos jellemzőiben diffamálódik, mint olyan államrendszer, amely nem is létezik. A köztársaságban való hit a szociáldemokrata beállítottságú Bettauernél vallomásként is szerepel, a köztársaságot azonban ő is csak átmeneti állapotként fogja fel. *Harc Bécsért* című regényében egy böcs udvari tanácsos szájába adja ezzel kapcsolatos álláspontját: („... előbb vagy utóbb megindul a harc Bécsért. Látom, ahogy mindenfelől mohó kezek nyúlnak ki Közép-Európának ezért a koronaékszeréért, mert tudják, hogy csak az lehet Közép-Európa ura, kinek Bécs a birtokában van. Látom, ahogy szlávok és magyarok, monarchisták és republikánusok, a zsákmányra éhes reakció és a vad anarchia küzd és vérzik Bécsért. Ami ma van, az csak átmenet, a vihar előtti csend, lélegzetvételnyi szünet. Talán idén tavasszal vagy az elkövetkező évek egyikében beteljesül Ausztria sorsa, s a nagy német birodalom vazallus-államává vagy részévé kell majd válnia.” Bettauer becslésére legyen mondvá, hogy ezt ő nem kívánta. Az idős udvari tanácsos a gazdag amerikaitól kér segítséget Ausztria számára: „És akkor eljöhét majd a pillanat, amikor te aranyaddal a küzdőtérre lépsz, hogy segítséget hozzá Bécsnek.”<sup>19</sup> Ez is jellegzetes: az a meggyőződés, hogy Ausztria ereje kevés, vezet oda, hogy ezt az országot állandóan végtelenül kicsinek és gyengének, Amerikát viszont végtelenül nagyoknak és erősnek tekintsék. Szinte mindegyik regényben uralkodik az a képzet, hogy az amerikai pénzen minden megvehető: Bettauer éppen idézett regényében és Strobl *Kísértetek a mocsárban* című művében is egy csodálatos, mesés Amerika képe tárul fel. Ez az elképzelés ezt megelőzően szerepelt már Thomas Mann *Királyi fenség* című regényében, ahol amerikai pénzzel mentenek meg a csódtól egy európai hercegséget. Hasonló módon ábrázolta azonban Kubin is 1909-ben megjelent *A másik oldal* (Die andere Seite) című regényében Perle, az álmváros bukását, amit az okozott, hogy egy amerikai egyben megvásárolta az egész várost. Az azonban, ami Kubinnál egy álmország, bár morbid világnak a modern technokrácia által előidéztet bukását jelzi, Thomas Mann-nál és Bettauernél egyaránt a mentség reményévé válik. Azt a kérdést mindenesetre, hogy miért van Amerika abban a helyzetben, hogy megmentse az adott államot, egyik műben sem teszi föl senki. Az amerikai hatalom túlértékelése az országok saját helyzetének megítélésében jelentkező rezignációban bosszulta meg magát.

Az eddigiekben megpróbálkoztunk azzal, hogy négy szempont – alakok és színhelyek, a hagyományhoz való viszony, társadalmi-gazdasági tematika és a köztársaság megítélése – alapján legalábbis betekintést nyújtsunk az 1918 utáni évek triviális regényeinek és tárcáinak világába. Arra, hogy még sok szempontot lehetne bevonni a vizsgálódás körébe, a továbbiakban nem szükséges kitérnünk. A regényekben szereplő tendenciáknak általában megvan a megfelelő

<sup>17</sup> KARL HANS STROBL: *Gespenster im Sumpf*. Leipzig, 1920. 154.

<sup>18</sup> PAUMGARTTEN: *Republik*, 219f.

<sup>19</sup> HUGO BETTAUER: *Der Kampf um Wien. Ein Roman vom Tage*. Wien, 1923.

jük Ausztria politikai történetében. Ezek a regények irodalmilag bizonyosan csekély értékűek, az irodalomtörténet számára azonban érdekes távlatokat nyitnak.

Bettauer regényeit így például Ödön von Horváth drámáinak háttereként olvashatjuk. Egyes figurákkal itt is, ott is találkozunk, egyes témák, egyes motívumok itt is, ott is megcsendülnek: a gazdasági válság, a fiatal, ártatlan leány, aki emancipálódni szeretne, de hamis jótevők csupán kétes vállalkozásokba sodorják, a gazdag amerikai, az éjszakai mulatók csalóka ragyogása – mindezt ismerjük Horváth *Mesél a bécsi erdő* című darabjából. Igaz, itt mindezt nyelvileg végig másképp jeleníti meg a szerző. Ami Bettauernél klisé marad, Horváthnál – mint ilyen – lelepleződik. Éppen ezért nem nélkülöz viszont minden vonzerőt, ha megvizsgáljuk azt a távolságot, amely Bettauert elválasztja Horváthtól.

Másképp, de hasonló vonásaiban rokon ezekkel a regényekkel Doderer nagy krónikája, amely 1927. július 15-e eseményeiről szól. Ennek címe: *A démonok*, s 1956-ban jelent meg. A szerző itt is történelmi eseménysort ültet át egy regénybe, igaz, majdnem harminc év távlatából. Míg az itt tárgyalt szerzőknél a tendencia elfojt minden kísérletet, amely az ellentétek összhangjának a megteremtésére irányulhatna, Doderer megpróbálkozik – az utóbbi időben ezt ismét bírálták<sup>20</sup> – kiegyenlítésükkel. Ezt azonban Doderer is csak tudatosan alkalmazott kliséképzetek segítségével tudja megtenni. Ismét felbukkan az amerikai, aki René Stangler számára minden nehézséget leküzd. A történelmet az uralkodó irányzat ellenére is értelmezik, igaz, nem Walter Benjamin szellemében. A munkások reprezentánsaként Leonhard Kakabsa szerepel, aki önerejéből járja végig a magasabb műveltséghez vezető utat. Doderer „démonjainak” lényege rokon néhány, itt tárgyalt művel: a bécsi társadalom, amelynek az író összes rétegét szerepeltetni szeretné, a színhely, a húszas évek történelmi háttere. Ezek a húszas évek Doderer számára egy „második valóság” jegyében állnak: ez, akár a Dosztojevszkijre való utalásként választott *A démonok* cím, a realitáshoz való viszony megzavartságára mutat, Doderernél azonban már készen áll a diagnózis. Az író számára nem lehet többé meghatározó jelentőségű, hogy a valósággal fölbomlott a kapcsolat. Doderer kísérlete, hogy az ellentéteket a fikcióban oldja fel, a mi szemünkben ma kérdésesnek tűnhet, engedtessek meg azonban a megjegyzés: Bettauer-regényei után valóságos élvezetet jelent egy oldal Doderertől.

Föltehetnénk a kérdést, hogy miért kell egyáltalán vállalnia bárkinek azt a fáradságot, amit egy ilyen lektűr olvasása jelent, s miért nem nyúl inkább ahhoz a műhöz, amelynek a minősége félig-meddig szavatolt. Egy okot már korábban megnevezhettünk: a minőségi különbségek felismerését legjobban szövegek tanulmányozása során sajátíthatjuk el. Egy másik ok: ilyesfajta adalékok segítségével erősödik a történelem iránti érzékünk.

Az Első Köztársaság sokak számára még mindig rossz álom, s nem veszik jónéven, ha emlékeztetik rá őket. Ez a beállítás helytelen ugyan, a rossz álom emlékét azonban csak erősítik ezek az irodalmi termékek, ahogy itt be is mutattuk. A különböző ideológiai alapon álló írók műveit egymás mellett kell olvasni. A kliséképzetek így leleplezik egymást. Megmutatkozik, hogy az írók hogyan ragaszkodnak a mindenkori ellenségképhez. Lehet, hogy Doderer túl sokat tett

<sup>20</sup> Vö. ANTON REINIGER: *Die Dämonen: Totaler Roman und antirevolutionärer Traktat. Literatur und Kritik* 8(1973), 599–608.

a jóság összhangjának kialakítása érdekében, ezekből a regényekből és a tárcák-ból hiányzik viszont a legcsekélyebb békülési szándék is, a másként gondolkodók tisztteletben tartásának a szándéka. Az ilyet kigúnyolják és hosszasan provokálják. Bettauer regényeinek a jelentőségére már utaltam. Stroblnak a polgárság körében ugyancsak nagy olvasótábora volt. Ezeknek a műveknek a társadalmi visszhangja egzakt módon természetesen nem mérhető, annyi azonban kétségtelen, hogy hozzájárultak bizonyos előítéletek erősítéséhez és továbbéléséhez. Seibert regénye a bolsevikoktól való félelmet idézi, Strobl és Paumgarten a fiatal köztársaság politikusai ellen lázít, Bettauer pedig az egyházi köröket provokálja gúnyos írásaival. Az ördögi kör, amelyből abban az időben nem tudtak szabadulni azok, akik a politikáért felelősek voltak, az itt bemutatott ellen-tétből látható. Mindezek mellett Bettauer *Város zsidók nélkül* című regényében feltételezte a keresztényszocialistákról, hogy el akarják űzni a zsidókat s ebben még a cionisták támogatására is számíthatnak. Azt, amit Bettauer humorosan fogalmazott meg, mi már olyan események megsejtéseként olvashatjuk, amelyekkel kapcsolatban szó sem lehet humorról. A múlt technikai utópiái szórakoztatóak: Jules Verne holdutazását például diadalokban bővelkedő korunk jól sikerült megsejtésének tartjuk. Bettauer könyve ezzel szemben a történetiség kegyetlen konkretizálásával fölvetette a kérdést: mi az a határ, ameddig a fikció játéka elmeget, hol kell megállnia az írónak.

Mindebből világossá válik, hogy az itt tárgyalt művek jelentős adalékokkal szolgálhatnak az Első Köztársaságnak az irodalomban való megjelenése szempontjából. A triviális regény és a tárcsa általában nem a „Habsburg-mítosz foglya”, hanem azoknak az ideológiáknak az áldozata, amelyek radikálisan kizárják egymást. Az egyik oldalon a hagyománnyal való hirtelen szakítással túlságosan nagy alkalmazkodóképességet követelnek meg a lakosság nagy részétől, a másik oldalon viszont a köztársasággal és vezető alakjaival szemben nem kritikai, de konstruktív bizalmatlanságot tanúsítanak, hanem annak a korszerűtlenségnek a megvetésével fogadják őket, amely a kulturális hagyomány segítségével szeretne legitimé válni. Az, hogy az irodalom mennyire is tudott provokálni, milyen hatást is váltottak ki a húszas években tárcák és folyóiratok. Bettauer tragikus halálából látható. Az író merénylet áldozata lett. Hetilapjának szerkesztőségében, 1925-ben, egy huszonegy esztendő fogtechnikus lőtte le. A gyilkos azzal indokolta tettét, hogy az ifjúságot meg akarta óvni ettől az erkölcsromboló embertől. Az író haláláról és a gyilkos személyéről elterjedt, a megtevesztésig különböző hírek pontosan utalnak arra, hogy milyen megingathatatlán volt akkoriban az előítéletek uralma Bécsben. A *Neue Freie Presse* sajnálkozását fejezi ki az író halála felett, utal azonban azokra a provokációkra, amelyeket Bettauer erotikus írásai jelentettek, s az író halálát azoknak a szellemeknek tulajdonítja, amelyeket ő maga idézett fel. A *Der Tag* ezzel szemben Bettauerben egy fasiszta összeesküvés áldozatát látja, és kiemeli az író emberiségét.<sup>21</sup> Mindkét lapban a klisészerűség uralkodik.

<sup>21</sup> Vö. ehhez különösen a *Der Tag* 1925. márc. 27-i számának tudósításai. Bettauer temetésén Musil a német írók védelmi szövetségének elnökeként volt jelen. Vö. még: ROBERT MUSIL: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg, 1955. 27: „Bettauer fájdalmasan tiszteli Karl Kraust, aki őt egyszer „igazságtalanul” pellengérre állította. Kraus a legjobb úton van ahhoz, hogy éppen komplexus váljék belőle.” Egy Franz Bleihez 1925. febr. 4-én írott levelében Robert Musil olyan íróknak, mint Olden, Perutz, Bermann és Bettauer, a támogatását javasolja. Az erre a még nem publikált forrásra vonatkozó útbaigazításért mag. dr. Murray G. Hall úrnak tartozom hálával, aki a „Bettauer-estet” átfogó elemzését készíti elő.

Annak ellenére, hogy az irodalomtudományban a lapos moralizálásra semmi szükség nincsen, eme referátum tematikája mégis megkívánja ezt: kívánjuk, hogy tudatunk többé ne kerüljön ilyen válságba, s hogy az iskolai német nyelvi és irodalmi oktatás tegye meg a magáét ennek érdekében, miközben arra is föl kell hívnia a figyelmet, hogy mennyire veszélyes, ha nem megfelelően bánnak a szavakkal.

(Fordította: Török Ádám)

WALTER WEISS

## *Időszakos mérleg. Osztrák adalékok a jelenkor irodalmához*

Jelen tanulmány a háború utáni osztrák irodalom máig terjedő szakaszában jelentkező elképzeléseket, próbálkozásokat és változásokat tárgyalja, majd az irodalom mai helyzetét vázolja, végül pedig a jellemző eredmények és hiányosságok mérlegének elkészítésére tesz kísérletet. Teljesen azonos az 1976-ban Salzburgban megjelent *Időszakos mérleg. 100 osztrák adalék a jelenkor irodalmához* című antológiához írt bevezetéssel.

1945-ben a két mai német államhoz hasonlóan Ausztriában is fölvetődött a történelmi kontinuitásnak, a múlt tiszteletben tartásának, illetve elvetésének, az újrakezdésnek, a forradalmi áttörésnek, a reformnak, illetve restaurációnak a kérdése. A kérdés mind sajátosabb módon jelentkezett. A válasz gazdasági, társadalmi és politikai téren olyan helyzetet teremtett, amely az irodalmat is érinti. Ezért először a kérdés ausztriai megoldásának elnagyolt vázlata következik.

1945-ben a második világháború győzteseinek határozata alapján újra megalapították az 1938-ban feloszlatott osztrák államot. Az Első Köztársaság (1918 – 38-ig) a német katonai megszállás, az osztrák lakosság náci, illetve nagynémet beállítottságú részének csatlakozási szándékai, a jobb- és baloldali osztrák erők, a polgári-paraszti keresztényszocialisták és kispolgári-proletár szocialisták (ausztro-marxizmus) közti polarizálódás következtében omlott össze. Ezek az erők a húszas években váltak szét; összetűzések után – mint amilyen az Igazságügyi Palota felgyújtásával járó 1927-es volt – fegyveres jellegű szervezkedésbe és egymás elleni csatározásokba kezdtek. Ennek eredményeként a foglalkozási rétegek elrendeződése szerint felépített, Dollfuß, majd Schuschnig által vezetett polgári diktatúra jött létre, amely 1934-ben erőszakkal a szocialisták ellen fordult. A diktatúra a hitleri Németországra és a Mussolini vezette fasiszta Olaszországra támaszkodott és nem utolsósorban fedezékül szolgált (Ausztrofasizmus). A Habsburg-monarchia le nem küzdött emléke is hozzájárult a polarizációhoz.

A Nagy-Németország részeként való lét Ausztria számára változásokat jelentett gazdasági szerkezetében. Korábban a közpes nagyságú ipari üzemek, a kézművesség, a nagyrészükből önellátó kisparaszti gazdaságok domináltak. Most ehhez nagyméretű ipari üzemek és komplexumok csatlakoztak, amelyeket Felső-Ausztriában építettek, valamint Stájerországba és a Bécsei-medencébe telepítettek. A villamosenergia-gazdálkodást szintén megteremtették.

A Második Köztársaság alapításakor (1945) az addig ellenséges politikai-gazdasági táborok az együttműködés mellett döntöttek. A Hitler-rezsim idején közösen elviselt szenvedések, a közvetlenül a háború után kiállt szükségállapot, az a veszély, hogy a győztes hatalmak megszállási és befolyási zónáik szerint felosztják Ausztriát, a „német tulajdon” problémája mind erre ösztönzött. Az együttműködés igénye politikai téren kormánykoalíciót teremtett (1966-ig az ún. Nagy Koalíció), lehetővé tette a nyersanyagipar, a villamosenergia-gazdálkodás és a bankok teljes államosítását (1946/47), lehetővé tette a szakszervezet, a vállalkozói szervezetek (gazdasági kamara) és a Parasztszövetség közti törvényes, államilag szentesített munkaadói viszony létrehozását és az úgynevezett „Egyenlő Bizottságban” intézményesíti a bér- és árkérdéseket (1957 óta helyettesítve az addig működő egyes bér- és árszerződéseket). Ezzel a szociális piacgazdaságnak osztrák, úgyszólván rendi modelljét hozták létre, amely az amerikai Marshall-terv anyagi támogatását élvezte. Az együttműködésre való készség és ennek hatásai döntő befolyással voltak az „Államszerződés” megalkotására, amely teljes állami önállóságot hozott létre, a megszálló csapatok kivonulását eredményezte, és amely az örök érvényű semlegességre való elkötelezettséggel járt. Ezzel tartós gazdasági fellendülés kezdődött, amelynél azonban a nyugatnémet gazdasági csoda kétségkívül látványosabban ment végbe. Az Első Köztársasággal ellentétben a Második Köztársaság lakosságában a nemzeti öntudatnak teljességgel ártalmatlan formája alakult ki. Kétségtelen, hogy ennek a magasfokú politikai-gazdasági összhangnak fonákságai is akadtak, amelyeket a koalíció, a törvényes munkaadói viszony (Sozialpartnerschaft), állandóság és stabilitás stb. és hasonló fogalmak jellemeznek. Ezzel összefüggésben említendő meg az úgynevezett képviseleti arány, tehát a gazdasági-politikai befolyásnak és tisztségeknek a két országos vezető párt, az ÖVP és az SPÖ között történő felosztása, továbbá az érdeellentétek, gazdasági politikai konfliktusok nyílt rendezésének szerény lehetősége és készsége. Kétségtelen, hogy a Nagy Koalíció megszűnése hozott politikai mozgást és vitatott, gazdasági téren hatékony reformokat is az azt követő ÖVP-, majd SPÖ-féle önálló kormányzás idején (1967–70 Klaus kancellár vezetésével, illetve 1970-től Kreisky kancellárral az élen). A felvázolt társadalmi és gazdasági alapszerkezet azonban fő vonalaiban máig is érvényes, a politikai küzdelmek színtereként és korlátjaként, valamint az 1945 utáni osztrák kultúra és irodalom létének fontos feltételeként. A Habsburg-monarchia hanyatlásának és az Első Köztársaság válságának éveivel ellentétben ez az irodalom szembetűnő csúcspontot ért el, a Metternich-korszak utáni második csúcspontot.

Ausztria régebbi és a két háború közti irodalmának értékelése igazán csak az 1945-öt követő évek elmúltával, fokozatosan történt meg. Így el nem hanyagolható szempontja a mai irodalomnak.

Robert Musil, aki itt döntő szerepet játszik, a politikai-gazdasági élet bomlási jelenségei és az irodalom virágzása közti látszólagos ellentmondást érdekes módon magyarázta meg: kölcsönös függőség az állami-gazdasági valóság egységesítő kötelékeinek lazulása és a „lehetőség-érzék” egyidejű növekedése, felszabadulása között, amelyet már a XVIII. század irodalomteoretikusai is a költészet leglényesebb mozgató rugójának tekintettek.

A trieszti Claudio Magris *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban* című könyvében (1963, németül 1966) az osztrák irodalmat olyan, átalakulásra és alkalmazkodásra képtelen tudatforma termékének tekinti, amely a Monarchia bukása után sem tűnt el, hanem még tovább erősödött és bélyegét az irodalom

Schnitzler, Hofmannsthal, Joseph Roth, Werfel, Stefan Zweig és Musil által képviselt fénykorára is rányomta. Alapjában véve mindkét magyarázat inkább kedvezőtlen jövőt jósol az 1945 utáni osztrák irodalomnak, mert 1938-ig nagyjából megszűnt az a feltétel, amely e magyarázatok szerint az irodalom fénykorát meghatározta: a felbomló, diszharmonikus osztrák valóság és a rá adott esztétikai válasz közti feszültség. Valójában a Második Köztársaság idején az irodalom harmadik fénykorához érkezett el, amely ma jelentős mértékben meghatározza a jelenkori osztrák irodalom arculatát, feltétlenül jelentősebb mértékben, mint ahogy ez az ország területének ismeretében, a statisztika alapján várható volna.

Az „Anschluß” (1938) az irodalom fénykorának központi alakjait emigrációba kényszerítette (így Musilt, Brochot, Rothot, Werfelt, Zweigot, és Canettit), kieszközölte műveik betiltását, az otthonmaradtakat hallgatásra kárhoztatta (például Gütersloht), vagy kisebb-nagyobb mértékben alkalmazkodásra bírta (például Weinhebert és Doderert). Ennek az irodalomnak tehát kevés képviselője volt kompromittálva, mikor újjáéledésére sor kerülhetett. Nem volt szükség teljes tisztogatásra, a fiataloknak az idősekkel való olyan leszámolására, mint amelyet a „Gruppe 47” az NSZK-ban hamarosan meghirdetett. Ausztria irodalmi élete az ötvenes években is sokáig különböző írógenerációk alapján véve zavartalan egymás mellett és együttműködésének képét mutatta. Hans Weigel Ilse Aichinger és Ingeborg Bachmann pártfogójaként, Doderer pedig mint az avantgardista „Wiener Gruppe” szószólója szolgált erre jó példát. Ezt a képet a már fölvezetett gazdasági-politikai helyzet egészíti ki, amely az ellentétek és konfliktusok elmélyítése helyett azok enyhülését és megoldását segítette elő. Ez többek közt az úgynevezett náciitlanításban és ezzel összhangban az irodalomnak a náciizmussal való leszámolásában is megmutatkozott. A náciizmussal való leszámolásnak ezzel még nem volt teljesen vége, hiszen később is kezdődött, mint az NSZK-ban és az NDK-ban. És lassan már nem is annyira a közvetlen múlta, mint inkább az egykori eszmék ismételt megjelenésére és továbbélő létfeltételeikre irányult. A múlt emlékeinek legyűrése Ausztriában nem csupán Hitlerre és a náciizmusra vonatkozott, hanem éppúgy vonatkozik az Első Köztársaság alatti polgárháborúra, valamint a Habsburg-monarchiára is, amelynek bukásán, illetve továbbélésén az Első Köztársaság nem jutott túl.

Az újrakezdés Ausztriában főleg kapcsolatok felvételét, mulasztások pótlását, olyan irodalmi mozgalmak számára való térnyitást jelentette, amelyek korábban háttérbe szorultak. A biologisztikus népi realizmus és klasszicizmus elmúlt diktátuma nyomában most az alkotói lehetőségek esztétikai felszabadítása került középpontba. Ez főleg a francia szürrealizmusra vonatkozik, amelyet Ausztriában nem csupán tudomásul vettek, de különböző formákban produktívan fel is használtak. Egy pillantás az első évek irodalmi folyóirataira, a *Planra* (1945—48) és a *Surrealistische Publikationenre* (1950) is alátámasztja az imént állítottakat. A kiadók közt szerepelt Otto Basil, aki közel állt az expresszionizmushoz, mint a szürrealizmus előfutárához, és akit „az avantgarde szürke eminenciásának” tekintettek, aztán ott volt Edgar Jené, akinek körében Celan élt és alkotott bécsi tartózkodása idején (1947—48), mielőtt Párizsba, a forráshoz ment, akárcsak May Hölzer, aki a szürrealizmus befogadását nem csupán szorgalmazta, hanem maga is tevékenyen gyakorolta, és nem véletlen, hogy később Párizsba került. A szürrealizmus vitája tovább folytatódott és később különösen a „Wiener Gruppe”-ban (1952—1964) vált gyümölcsözővé.

Minden minőségi kérdéshez tanulságul szolgálhat az a kialakult irodalmi



szituáció, amelyben a koncentrációs tábornak Paul Celantól származó művészi, a szürrealizmus metaforái által befolyásolt muzikális-lírai megfogalmazása (*Halál fuga* [Todesfuge], 1945, megjelent 1948-ban) széles körű visszhangra talált és amelyben Jura Soyfer hagyománytisztelő, a tartalomhoz és a gyakorlathoz kötődő, pártos *Dachau-i éneke* (Dachaulied, 1947) csak most, az időszerű pártos realizmussal összefüggésben kerül a figyelem előterébe.

Kétségtelen, hogy Jura Soyfer annak idején nem volt teljesen egyedül. A szociális vád, a Wolfgang Borchert- és a Heinrich Böll-féle romirodalom (Trümmerliteratur) neorealizmusa megtalálható Walter Toman és a fiatal Hertha Kräftner verseiben is, aki ezzel összekapcsolja a mágikusan szép és merész képet. Ilse Aichinger *Felhívás a gyanakvásra* című műve (Aufruf zum Misstrauen, 1946), amelyet Hans Weigel a háború utáni osztrák irodalom kezdetének tekint Borchertnek az ezzel egyidőben született *Kiáltványa* (Manifest) mellett nem a költészet állítólagos hamisításával, hanem csak magával a hamisító költészettel száll szembe. A „Gruppe 47” élén álló szerzők és irodalomkritikusok egyike, Walter Jens *A jelenkori német irodalomról* szóló áttekintésében (Deutsche Literatur der Gegenwart) Paul Celannak, Ilse Aichingernak és Ingeborg Bachmannnak a „Gruppe 47” 1952-i gyűlésén való fellépését „a fiatal modern német irodalom” születésének történelmi időpontjaként értékeli. Szerinte ekkor temették el a háború utáni neorealizmust, „az inga jócskán, hosszú időre átlendült a másik oldalra” – az emelkedett művészet irányába, amely lehetőséget tartotta „az artisztikus kísérlet és társadalomkritika” összefonódását. Nos, ehhez a kísérlethez a három említett szerzőnek nem sok köze volt.

Celan az elkövetkező időben verseit, metaforáit, színeit, egyre nagyobb mértékben egyszerűsítette, sőt, talán tömörítette is. Ennek azonban nem csupán művészi okai voltak: „ma a vers – mint írja – „erősen az elnémulás felé hajlik”, „önmaga határaiig jutott”.

Ilse Aichinger az alkotásnak olyan elidegenítő hatású, de még érthető megoldásaihoz folyamodott, mint a visszafelé pergetett filmre emlékeztető vagy a Kafkát idéző, példabeszéd-jellegű elbeszélési mód. A mondatokat és szavakat még később is épen hagyja, csak a megszokott jelentésbeli vonatkozások tűnnek el csöndben és magától értetődően egyre inkább.

Ingeborg Bachmann pedig a metaforikus beszédnek általa újonnan megalkotott formáját az emberi lét veszélyben forgó értelmének kutatásával, vagy annak eltűntén való elégikus kesergéssel kapcsolja össze. Az avantgarde nála soha sem válik el a történelemtől, a hagyományoktól. Talán nem is gyengéje túlzottan enyhe radikalizmusa, amit pedig többször a szemére hánytak. Versei is elárulják, hogy „hallgatásra hajlanak”. Az önmagáért való kísérletől elzárkózik. Új nyelv csak ott található a valósággal, ahol valamilyen erkölcsi, új ismeretet adó előrelépés történik és nem ott, ahol a nyelvet önmagában próbálják újjáformálni.”

A három szerző nyelvi élménye és nyelvértelmezése arra a nyelvi válságra emlékeztet, amit Hoffmansthal 1902-es Chandos-leveleiben már megfogalmazott, de felidézi az ugyanebben felbukkanó misztikus fordulatokat is. A nyelv mint sikerült vagy kudarcot vallott dialógus a „társsal” (Du), az emberen túlival is, a költemény mint palackposta – mindez bizonyos Martin Buber dialogikus nyelvi felfogásához és chasszidikus, zsidó-misztikus hagyományaihoz áll közel. Ingeborg Bachmann Heidegger és Wittgenstein munkásságával foglalkozott, akikhez egyformán közel áll a misztika. Ilse Aichinger nyelvezetét „önmagába temetkező jövevény”-ként (Hölderlin) éli át: „én dolgozom, ő meg csak maga

elé mered”. „Gyanítom, hogy számára csak ön maga fontos. Vagy önmagán kívül semmi. Vagy mindkettő — ez egy és ugyanaz.” Ez történik Oxyoron misztikus figurájával is.

Ide lehetne sorolni még Christine Bustát és Christine Lavantot. Ingeborg Bachmann mellett ők is nyomot hagytak az ötvenes évek lírájában, de határainkon túl kevésbé váltak ismertté. Közös bennük a metaforikus beszéd, a misztikus-meseszerű találkozás az átélt valósággal. Bachmann: *Undine geht* (Undine jár); Busta: *Begegnung auf einer Autobahn* (Találkozás az autópályán), az „elnyújtott” idő. Lavant rendkívül intenzív fájdalom- és szenvedés-élménnyel gazdagítja mindezt, ami egészében meghatározza keresztény-archaikus képvilágának fájdalmasan feszült együttesét.

Az ötvenes évek jőnévű epikusa, Heimito von Doderer viszont egyetért az Ausztriában meglevő politikai-társadalmi összhanggal. Nyilván nemcsak esztétikai okokból vált legismertebb és legkedveltebb művévé a *Strudelhof-lépcső* (Strudelhofstiege), amelyben az olvasó számára megkísérli az Első Világháború előtti és az azutáni élet közti szakadék és ezzel együtt Ausztria múltját és a Második Köztársaság jelenét áthidalni. Felfogásával a totális, egyetemes regényről a század nagy osztrák regényíróinak törekvéseit folytatja, hogy a Monarchia széteséséhez vagy általában az „értékek széthullásához” (Broch) hasonló bomlási folyamatokat ábrázoljon, illetve esztétikailag és világnézetileg is tükrözze azokat. Doderer művészetében témák és egymásra vonatkoztatott vezérmotívumok kifinomult, ritmikus szerkezete szolgálja az esztétikai összhangot. Ez részleges egybeesést mutat a kortárs osztrák költőnők metaforikus beszédével. Doderer is a „gestaltweise” és a „zerlegungsweise” értelemben vett nyelvezet. Musilra és Brochra is jellemző összekapcsolására törekszik, mégis inkább a „Gestalten” (alakítás) uralkodik nála. A *Die Dämonen* (Démonok) című regényének a harmincas évekbe visszanyúló keletkezéstörténete bebizonyította, hogy Doderer regénytrilógiájában — *Megvilágított ablakok*, *A Strudelhof-lépcső*, *A démonok* (Die erleuchteten Fenster, 1950; Die Strudelhofstiege, 1951; Die Dämonen, 1956 — saját és Ausztria múltját nemcsak példamutató módon legyőzte, de példamutató módon örökre el is temette magában. Németországhoz való csatlakozás helyett kifejezetten az osztrák hagyományokra vonatkozik a kiáltóan kétértelmű esszé-cím, *A csatlakozás végbement* (Der Anschluss ist vollzogen, 1954), amely kétértelműségével önkéntelenül is többet árul el a múltról.

Az írógenerációk közötti, korábban már említett harmónia Doderernek Güterslohhoz és Eisenreichhez fűződő tanítványi, illetve tanári viszonyában fejeződik ki. Eisenreich elbeszéléseit — legalábbis esszéisztikusan — abból az epikai folyamatosságból kiragadott momentumként helyezte Doderer széles kereteibe, amelyet a totális regény több rétegben és több dimenzióban dolgoz ki. Eisenreich azonban világnézeti téren is Doderer vallási alapokon nyugvó konzervativizmusához csatlakozott. A második világháború pusztításai az ember esendőségén és létének metafizikai értelmén való barokkos töprengésre készíteték: „A rom a hanyatló kor egyik jele: ennek megőrzését követeli, ha elmúlását nem vesszük észre” — A rom látványa (Beim Anblick der Ruine).

Kétségtelen, hogy Doderer a másik irányban, a „Wiener Gruppe” költőivel Artmannal, Achleitnerrel, Bayerrel, Rühmmel és Wienerrel is fölvette a kapcsolatot, ami az osztrák irodalom képét jelentős mértékben megváltoztatta. Doderer lokális szemléletüket (bécsi dialektus és környezet, külvárosi figurák) éppannyira felismerte, mint művészi felfogásuk újszerűségét, amely szerint a tiszta, az abszolút versben mutatkozik meg a legkövetkezetesebben: „Artmann,

Rühm és Achleitner nem a nyelvjárás-költők, bár verseiket dialektusban írták.” (*Három költő fölfedezi a dialektust* – Drei Dichter entdecken den Dialekt) Attól kezdve, hogy az ötvenes évek végén kiléptek az irodalmi illegalitásból, a megdöbbsent nyilvánosság felháborodott elutasítás és lelkesítő helyeslés között ingadozott: az elutasításból mint szószólónak Doderernek és később Gerhard Fritschnek is kijutott, a helyeslést pedig Artmann *Med ana schwazzn dintn* (1958) című verseskötete szolgáltatta. A ma már szinte a klasszikusokat megillető tisztelettel körülvett csoportot a közönség – a jelentések ambivalenciáját illetően az első reagálásokhoz hasonlóan – ma is kétféleképpen értékeli. Egyesek kiváltképpen Artmannra, mások Rühmre és Wienerre esküsznek. Ez már önmagában világossá teszi, hogy itt választásról szó sem lehet.

Az egyik részről a szürrealizmus regionális jellegű alkalmazását és továbbfejlesztését hangsúlyozzák, az ötlet költői szabadságával, az asszociációval, a barokk hagyományokhoz való csatlakozást (Artmann rajongása Quirinus Kuhlmann és a barokk irodalom más művelői iránt), valamint sötét humorukat és főként a hagyományokra támaszkodó, a többértelműséggel folytatott játékokat, a kedvelt csattanóktól egészen az irodalmi kabaréig. Mindezt Artmann és Bayer *A költészet proklamációjának nyolc pontjában* (Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes, 1953) programszerűen kifejtette.

A másik oldalon a bécsi íróknak az expresszionizmus és a dadaizmus nyelvi forradalmához való csatlakozását emelik ki, a konkrét költészet fejlesztésében vállalt szerepüket, továbbá azt az elméleti háttérrel, amit Rühm a tanulságos alcímet viselő *A közös munka és cselekvés alkotásai* (Texte Gemeinschaftsarbeiter Aktionen) „Wiener Gruppe” antológia előszavában tömören felvázolt.

A bécsiek tehát a konkrét költészet valamennyi nemzetközi képviselőjéhez hasonlóan magához a nyelvhez (mint konkrétumhoz) fordulnak vissza, mint a különböző síkok (hang, betű, szó, mondat, szöveg) elemeit magában hordozó jelrendszerhez, valamint azok idő-, vagy térbeli összekapcsolódásának és kombinációjának szabályaihoz. Az elemi példákon kezdve az összetettekig újra és újra a nyelvi és nyelven kívüli szabályok, konvenciók, kötöttségek reprodukálásáról, felfedezéséről, megalkotásáról van szó, és azok áttöréséről, megváltoztatásáról, elkerüléséről és feloldásáról (emancipáció). Ez önkényesen, kísérleti úton, vagy játékosan, de társadalombíráló, „rendszer-bomlasztó” szándékkal is végbemehet.

Mindezek a lehetőségek valamilyen formában adottak voltak a „Wiener Gruppe”-ban és meg is valósultak – ha nem itt, akkor olyan szövetségesek, mint Andreas Okopenko, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker vagy a grazi „Forum Stadtpark” körében alkotó tanítványaik, illetve utódaik közreműködésével. Ez a kör Alfred Kolleritsch vezetésével az ötvenes évek végén olyan teljesen eltérő felfogású szerzők központjává alakult, akik csak a provincializmus teljes elutasításában értettek egyet. A máig is újítási törekvéseket képviselő Kolleritsch által kiadott manuskripte című folyóiratban (megjelenik 1960-tól) a „Wiener Gruppe”-t más országok hasonló beállítottságú szerzőivel és tendenciáival ábrázolják együtt. Több olyan, 1940 körül született szerző is itt publikálhatott először, aki később ismertté, híressé vált: így Peter Handke, Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Michael Scharang. Ők öntötték formába az irodalomban a társadalom beszédgondolkodás- és cselekvésmódjának azt az összefüggését, amit Wittgenstein a nyilvános „nyelvi játék” fogalmával életformaként mutatott be, és amelyre már a „Wiener Gruppe”-ban is utaltak (Wiener:

*Közép-Európa megjavulása* – Die Verbesserung von Mittel-európa). Ez az irodalom politikai oldalának legalábbis potenciális megerősödését jelentette szemben tisztán esztétikai vonatkozásával. A „Wiener Gruppe” esztétikai provokációja, amely másodlagos módon inkább a felháborodott közönség reakciói folytán vált politikummá, ettől kezdve kitért a célba vett esztétikai-politikai provokáció elől. A fent nevezettek reflexió formájában a nyelvi minták és nyelvi stratégiák, a társadalmi meghatározottság és indoktrinítás megjelenési formái felé fordultak; a nyelv mint uralkodási forma felé, kifejtett vagy elszenvedett uralma felé. Handke *Közönségbecsmérlőjében* (Publikumbeschimpfung), *Gáspárjában* (Kaspar) és *Segélykiáltásában* (Hilferufen) felismerhető absztraktabb kezdeményezéseket hamarosan a korábbiakhoz kétségkívül hasonlóan modellszerűek, ám konkrétabbak követtek, Frischmuth *Iskola a kolostorban* (Klosterschule) című művének nyelvi reprodukciójában vagy Scharang fennkölt feddéseiben, így az *Egy felelős elbocsát egy felelőtlent* címűben (Ein Verantwortlicher entläßt einen Unverantwortlichen). A nyilvános nyelvi játékot a hangadók politikai grammatikájaként állítják be, az uralkodó nyelvet pedig „az uralkodók nyelvének” (Brecht). Ellenlépésként a láthatáron egyenjogúsító vagy agitációs politikai grammatika jön létre, az uralom alatt tartottak vagy maguk választotta pártfogóik szellemében. „Egy (felelős) elbocsát egy (felelőtlent) és ebből az alkalmából beszédet tart (amit most rekonstruálunk és megalkotunk, reprodukálunk és létrehozunk, hogy azokat bosszantsuk, akiknek elégük van a felelősökből.” (Scharang) Itt bomlik fel a „Forum Stadtpark” eszmei világa. Az egyik oldalon azok csoportosulnak, akik számára nem volt olyan sürgős, hogy elszakadjanak a nyelvtől a „Wiener Gruppe” utódlásában az Ausztriában előzőleg folyt, a nyelvről való elmélkedésben. Nekik ugyanis úgy tűnt, hogy a nyelv a valóság megismerését nagymértékben, előre meghatározza, megformálja és ezáltal az egyéni és társadalmi valóságot is áthatja, akkor is, sőt, pontosan akkor, ha erről nem akarunk tudomást venni. Ezt az álláspontot főleg Kolleritsch és Handke képviseli.

Az ellenpárthoz azok tartoznak, akik marxista tételek alapján a pusztá „felépítményhez” tartozó nyelv idealisztikus túlbecsülése és önállósá tétele ellen hadakoznak. A nyelvről való elmélkedésnek és a költői nyelvújításnak csupán abban a társadalmi (szocioökonómiai) valóságban viselt funkcióját tartják jogosultnak, amely szerintük a nyelvnél és az irodalomnál előbbre való és egyedül mérvadó. Az irodalmároknak és az irodalomnak állást kell foglalniuk és el kell kötelezniük magukat a társadalmi gyakorlatban – vagyis az osztálytársadalom osztályharcában. Scharang – ellentétben többek közt Kolleritschessel és Handkéval – egyre szilárdabban vallotta magáénak ezt az álláspontot.

Az a megfelelés, amely a Második Köztársaság irodalma és politikai-gazdasági kiegyenlítődése között fennállt, az ötvenes évek előjeleit követően a hatvanas évek folyamán legalábbis a felszínen mutatkozó feszült-zavaros helyzetté alakult. Az irodalmi légkör megváltozott, kiéleződött.

Ez nem csupán a „Forum Stadtpark”-ra vonatkozik, amelynek egyik tagja, Wolfgang Bauer 1975 végén egy társasjátékkal (gesellschaftlich – ketős értelemben: társas és társadalmi) botrányt idézett elő Grazban. Nem is csupán a „Wiener Gruppe”-ra vonatkozik, amelynek tagjai úgy érezték, hogy elűzik őket Bécsből, illetve Ausztriából (így Artmann, Rühm, Wiener; Bayer 1964-ben a halált választotta).

Gerhard Fritsch, aki kritikusként, szervezőként és szerzőként az osztrák irodalmat a második világháború utáni újrakezdése óta nyomon követte és

maga is tevékenyen művelte, kezdetben az osztrák kontinuum elégikus szószólójának indult — ezt tanúsítja a *Moha a köveken* (Moos auf den Steinen; 1956) című regénye, amelyben sikeresen csatlakozik a „nagy hagyományokhoz” (Friedrich Heer) — aztán a tradicionalizmus bírálójává, az Új elkötelezett szószólójává, az osztrák múlt jelennel egybevetett kritikai feldolgozásának résztvevőjévé vált. 1964-ben megnyitotta a „Wiener Gruppe” szerzői számára a *Wort in der Zeit* című, vezető irodalmi folyóiratot és ugyanebben a számban számot vetett *Mérleg* (Bilanz) című versében önmagával és Ausztriával, mint azt már 1950-ben a háború utáni idők „Európájával” megtette. Nem utolsósorban ezért kellett mint szerkesztőnek meghátrálnia, 1967-ben Otto Bereichával újabb mérleget tett közzé a következő, sokatmondó címmel: *Felszólítás a gyanakvásra. Az 1945 utáni osztrák irodalom, képzőművészet és zene* (Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945). A *Felszólítás a gyanakvásra* nem csupán külsőleg emlékeztet Ilse Aichinger 1946-ban született munkájára, a *Felhívás a gyanakvásra* (Aufruf zum Misstrauen) címűre. Ugyanebben az évben jelent meg *Farsang* című regénye (Fasching), amely az esztendő egyéb „negatív” „vidéki regényei” mellett a változatlanul továbbélő vidéket vagy akár provincializmust mint az osztrák múlt és jelen negatívumainak táptalaját ábrázolja, az önéletrajzi értelemben vett kívülállás szempontjából. Ezzel összhangban folyik a „Heimatroman” tehertételt jelentő formájának és tradíciójának megkérdőjelezése, amit Ausztriában 1945 után többek között Karl Heinrich Waggerl is szívesen tett. Igen, az ő hatása Stifteré mellett a háború utáni évek szegénysége és a lassankénti újjáépítés (restauráció kettős értelemben) folytán újra megnőtt.

Hans Lebert már 1960-ban kiadta *Farkasbőr* (Wolfshaut) című munkáját. Lebert az az író, akit saját bevallása szerint „a hajdan voltak” az osztrák nyilvánosságba való újbóli betörésekényszerített az íróasztalhoz. *Hallgatás* (Schweigen) a helység neve, ahol a negatív „Heimatroman” játszódik, mert a szerző az elmúltakat el akarja hallgatni, el akarja kendőzni és épp ezért továbbra is rabja marad ennek. Naturalisztikus szélsőségek és Wagner-szerű vezérmotívum fonódik itt össze, ami lehet magával ragadó, de sikertelen megoldás is. A megkérdőjelezett „Heimatroman” időközben a konzervativizmussal és a provincializmussal folytatott vita kedvelt, szinte divatos formájává vált, azok nyelvi, gondolkodási és létformáival, társadalmi-politikai struktúráival vagy feltételeivel. Példaként csak Jonke *Geometrischer Heimatroman*-ját (1969) említem, amely a konkretizmus antigrammatikai és nyelvet reprodukáló eljárásmodjait ironikusan alkalmazza, Max Maetz (Wiesinger) *Paraszt-regényét* (Bauernroman), (1972), ezt a politikai-gazdasági szatírárt; Rheinhard P. Gruber művét, az *Epizódok Hödlmoser életéből. Stájer-regény rendezéssel* (Aus dem Leben Hödlmosers. Steirischer Roman mit Regie, 1973) címűt, ahol a sablon-leleplezés lassan már maga is sablonná válik. A salzburgi Innerhofer eddigi regényeit, a *Szép napokat* (Schöne Tage, 1974) és az *Árnyoldalt* (Schattseite, 1975) is meg kellene említeni, de miután ezek más összefüggésben is fontosak, ezért másutt foglalkozunk velük.

Ha kísértést éreznénk arra, hogy az ép szülőföldi világtól a bomlott felé, az igenlő „Heimatroman”-tól a kritikai felé fordulást elveszük egy provinciális jelenség antitéziseként való alkalmazásával, akkor legalábbis Thomas Bernhard biztosan helyesbítésre kényszerítene minket. Regényei, elbeszélései és részben színdarabjai is sokfelé megállták ugyan a helyüket Ausztriában, de a

velük kapcsolatos nevek és részletek újból és újból olyan, a jelenre vonatkozó általános világnézetre vezethetők vissza, amelyet betegség, pusztulás és halál, egyénenként eltorzulás, örület és elszigeteltség, társadalmilag pedig erőszak, elnyomás és káosz jellemez. Bernhard ezzel Kafka negatív egyetemességét újítja föl. Ugyanakkor – szintén Kafkához hasonlóan – formailag is mindent egy nagy metaforába olvaszt, a legkisebb és legátfogóbb művet egyaránt. Ehhez kapcsolódik a zenei jellegű kompozíció, amely ugyanazon alaptéma fonetikai, ritmikai, szintaktikai és szemantikai ismétléseként, illetve variánsaként határozható meg.

A közelbe, illetve távolba tekintés sajátos viszonya legérthetőbben Bernhardnak „szülővárosával”, Salzburggal való végleges leszámolásában mutatkozik meg. (*Az indok*, 1975 – *Die Ursache*). Ez Handke és hazája közti kapcsolathoz hasonló, amennyiben a *Gáspár* (Kaspar) strukturális általánosításait a *Vágy nélküli balsors* (Wunschloser Unglück) vagy az 1957 című alkotások önéletrajzi, Karintiai, osztrák elemeivel hasonlítjuk össze, ahol első ránézésre csak a szerző tanulóéveiről és anyjáról, illetve a fiúnak anyjához fűző kapcsolatról van szó.

„Művészetszemlélet” és az előkelő társaság képviselőinek provokálása, – mint például az osztrák Állami-díj átadásakor, a Bernhard-darabok színrevitelekor, vagy a Salzburg-könyvben – ez fűzi Bernhardot a „Wiener Gruppe”-hoz, Handkéhoz és Bauerhoz. A pesszimiztikus univerzalizmus negativitásában, annak ellenére is inkább azokra emlékeztet, akik az egyetemes Monarchia bukása után a mai világ széthullását ábrázolták és arre való feleletként az „egyetemeséget” kívánták újrakonstruálni a totális regényben. Gütersloh például a csak 1962-ben megjelent *Nap és Hold* (Sonne und Mond) című főművét „egyetemes, tehát katolikus krónikának” tekintette, rövid prózai alkotásainak egy csoportját pedig „a teremtés miniatúráinak”.

Az, hogy Bernhard egyik csoportba, illetve szövetségbe sem osztható be – eltekintve különállóságának minden egyéb okától – megfelel esztétikai és világnézeti helyzete kétértékűségének.

Az irodalmi klíma hatvanas évekbeli megváltozásához kapcsolódik Qualtinger és Merz *Károly úrja* (Der Herr Karl, 1962). Ez a kabaréjellegű áldialogus könyörtelenül leszámolt a bécsi kispolgárok álkedélyességével, amelyet többek között 1934 és 1938, a fasiszta diktatúrára való hajlam egyik bázisaként és éppúgy az 1945 utáni osztrák konszolidáció és kontinuitás egyik alapjaként is leleplez. Az *Egy osztrák szocialista álma* (Der Traum eines österreichischen Sozialisten, 1973) az ellenpárt – egyenetlen – ellendarabja, egyben az Ausztria-szatíra egyfajta folytatása. Ezzel Karl Kraus is „életre kel”, és nem véletlen, hogy Qualtinger *Az emberiség utolsó napjaiból* (Letzte Tage der Menschheit) tartott felolvasásaival aktívan hozzájárult a Kraus-reneszánszhoz. Újra elő volt készítve a talaj a rendíthetetlen Canetti számára is, aki a harmincas években *Károly úr* (Herr Karl) démoni hangvételű képeit alkotta meg, többek közt a *Káprázatban* (Blendung), a *Pfaff házfelügyelőben* (Hausbesorger Pfaff) és az *Esküvőben*. (Hochzeit). Qualtinger Canetti és Kraus értelmezésében fültanúnak tekinthető: „Ártatlan mondatokat váltanak. Aztán senki sem sejtí, hogy személyesen a hóhérrel beszél.” A kabarét már csak egy lépés választja el a színháztól, a drámától. Itt a hatvanas évektől Horváth reneszánszát éljük. Ez a megújulás olyan nevekkal fűződik össze, mint Baueré és Turrinié. A kritikai népszínmű – az igenlővel szemben – a kritikai „Heimatroman” irányzatához kapcsolódik. Horváth koncepciójának meghatározó elemét annak idején

így fogalmazta meg: „Tudatosan háttérbe szorítom ... a népszínművet, formailag és etikailag — és megpróbálom megalkotni a népszínmű új formáját ... de Németország, a többi európai államhoz hasonlóan kilencven százalékban tökéletes vagy fejlődésükben meggátolt kispolgárokból áll ... ha tehát a népet akarom ábrázolni, nem elég csak a tíz százalékot ábrázolnom, hanem korom hű krónikásaként a nagy tömeget ... a kispolgárság közreműködésével tulajdonképpen a dialektikusok szétbomlása indult meg, mégpedig a műveltek zsargonja segítségével. A műveltek zsargonját kell tehát megszólaltatnom, ha a ma emberét hűen akarom bemutatni.” (*Használati utasítás*, 1936 — *Gebrauchsanweisung*).

Ezzel szemben Bauer népszínművei számára az önmagába zárt periférikus csoportok nem annyira általános, mint inkább specifikus zsargonját választja, olyan csoportokét, amelyek egymás közt maradnak, és amelyek a „nagy tömeget” bizonyos távolságból tükrözik, kritizálják és provokálják. A „Forum Stadtpark” és a „Wiener Gruppe” több tagjához hasonlóan Bauert is megigézi az az esztétikai-esztétikán kívüli kétértelműség, amely Wittgenstein felfogása szerint a társadalmi, nyilvános nyelvi játékhoz kapcsolódik. Ideillik Bauer színdarabjainak pontosan megtervezett kompozíciója is.

Turrini kritikai népszínművében (*Sauschlachten*, 1971) már nem játszik tréfásan a nyelvvel, hanem az áldozat elnémulását mint társadalomkritikai fegyvert alkalmazza. Ez a bajor Krötz darabjaira emlékeztet. Ebbe a tárgykörbe került az utóbbi évek nyelvszociológiai vitája is. Kulcsfogalmát, „a nyelv gátjai”-t a marxista értékelés az osztálytársadalom nyelvi kifejezőeszközeként értelmezi. Krötz és Turrini hajlik erre a véleményre. Turrini időközben ezt is túlhaladva azokhoz csatlakozott, akik a nyelvet mint a társadalmi gyakorlatot szolgáló felépítmény-elemet lebecsülik, mint ahogy ezt Scharangnál is megfigyelhetjük. A *legőrzöttebb nap* című, Beaumarchais-nak utóbb ártatlan színben feltüntetett forradalmi műve nyomán, 1972-ben készült színműve is már erre utal, és az *Elmélkedések a színműről* ugyanerről tömören és erőteljesen így ír: „Beaumarchaisnál a tréfa legyőzi az erőszakot, Figaro pedig a grófot. A nyelv lehetőségei nagyobbak a hatalom lehetőségeinél. A viszonyok erősebbek a nyelvnél, az erőszak meg a tréfánál: ez pedig az én darabom témája.” Csak következetesség Scharang és Turrini részéről, hogy az 1975-ös választások idején a kommunista párt számára toboroztak híveket.

Ezzel a Horváth-reneszánsz Brecht ausztriai befogadásává alakul, amely az NSZK-hoz, Svájchoz és az NDK-hoz képest nemcsak a színpadon meggyékesedéssel végbe. Ekkor nyer teret a brechti értelemben vett pártos, funkcionális realizmusról való elmélet, amelyet a nyelvnek korábban végbement tematizálása ellen vetettek be.

Ez nem utolsósorban a Wespennest Zeitschrift für brauchbare (!) Texte (Darázs-fészek, a használható (!) szövegek folyóirata, 1969) körüli csoportra is vonatkozik, amelybe bécsi szerzők, Helmut Zenker és Gustav Ernst mellett beletartozik a Salzburgban élő Christian Wallner is. Ernst a funkcionális realizmus programját az osztályöntudatos „elszántság” szolgáltatásában határozza meg, a céllal együtt, hogy ezzel áttörhesse a „tettektől elzáró korlátokat” (Gustav Ernst: *Vágyaimról, irodalmi munkámról* — Über meine Wünsche, meine literarische Arbeit betreffend, 1973). Ezzel a személyes tapasztalatokat a társadalmi gyakorlatba kívánja átültetni.

A csoport irodalmi tevékenységét „szürke realizmusként” értékelték.

Állítólag egzisztenciális nyomort, szürke egzisztenciákat ábrázol az osztályharc élő eszméje nélkül, és így nem képes arra, hogy a munka világának pártos irodalmát megteremtse. Ha ez túlzás is, a program teljesítésének bizonyos, specifikus nehézségeire feltétlenül felhívja a figyelmet.

Újabb Franz Innerhofer jutott különösen közel olyan személyes és társadalmi tapasztalatok szintetikus összekapcsolásához, amely egyiket sem szolgáltatja ki a másik javára. Egy gyermek- és ifjúkorról (az ő ifjúkoráról) szóló történetében nem pusztán individuális megnyilatkozásból, vagy önmaga iránti részvétről van szó, hanem sokkal inkább az egyéni tapasztalatok által közvetített, de az egyén fölött álló társadalmi szituációk váltakozó ábrázolásáról. Vidéken, az alárendeltekről szerzett tapasztalat ez, amelynek Innerhofer itt ad hangot, összeolvastva a vidéki munkásélet és a negatív „Heimatrom” irodalmát.

Így olyan változást tesz lehetővé, amely az NSZK és az NDK legújabb alkotásaiban is megfigyelhető. Ez a változás újólag és új formában érvényre juttatja a szubjektivitást, a szubjektív momentumot, amelyet az irodalomtörténet legutóbbi szakaszában strukturális nyelvi és társadalmi absztrakciók kedvéért hanyagoltak el. A szakasz kiváló képviselője, Peter Handke, a legújabb mozgalmat a *Hosszú búcsú rövid levéllel* (Kurzer Brief zum langen Abschied, 1972) című alkotásában szólaltatta meg és a *Vágytalan balsorsban* (Wunschloser Unglück, 1973) anyja életét és öngyilkosságát egyrészt a nőéletrajz és a szociológiai esettanulmány sémáján keresztül, kívülről ragadta meg és általánosította, másrészt mint fiú, közvetlenül érintve, belülről vezérelve, szubjektíven mutatta be az anyának a karintiai faluközösséghez való alkalmazkodását és növekvő ellenállását, és akár mint valami végrendelet-végrehajtó, könyvével mintegy folytatja anyjának elkezdődött és az öngyilkossággal kétértelműen megszakított emancipációját.

A személyes és társadalmi tapasztalatok, valamint a megismerés és elraktározás másféle összefonódását szolgáltatatta Peter Henisch az *Apám kis alakja* (Die kleine Figur meines Vaters, 1975) c. könyvében. Az osztrák múlt és jelen irodalmi konfrontációja, amely a hatvanas évek óta egyre élesebbé vált és jelentős mértékben mint apa és fiú közti polarizálódás fejeződött ki, itt is megjelenik és egyben át is alakul, amennyiben a szerző mint fiú saját egyéniségének keresését apjái utáni kutatással kapcsolja össze. A megszakított beszélgetés folytatódik, anélkül, hogy ennek következtében valamilyen, befelé vagy visszafelé irányuló nosztalgikus menekülés kezdődne.

Az osztrák irodalom spektruma széles maradt, és a legutóbbi időkben még tovább szélesedik. A bécsi osztrák Pen Club és a gráci „Írók Egyesülete” (Grazer Autorenverband) közti polarizálódás azt mutatja, hogy azok az erők, amelyeket itt egymás után soroltunk fel, egymás mellett és egymással szemben is működnek. Nyoma sincs tehát valamiféle agóniának vagy beszűkülésnek.

Egy ideje a német nyelvű irodalomban újólag végbement irányzat-átalakulásról beszélnek. Ez az átalakulás idegenkedik a kísérletezéstől, és látszólag az eddiginél jobban távoltartja magát a politikai változásoktól és emancipációs törekvésektől. A jelek szerint befejezi az Én nyelvészeti szociológiai megtagadását. Visszatér az elbeszéléshez, a kifejezési módok eltemetett válfajaihoz. Állítólag az újfajta szubjektivitást, szenzibilitást, bensőségességet és miszticizmust is alkalmazza. Ezt az átalakulást az NSZK-ban a konzervatívabb irányzatokhoz való visszatéréssel hozzák kapcsolatba, mint a hatvanas évek végén végbement forradalmi újító eltolódást követő reakcióval, az NDK-ban



pedig a szocializmus felépítésének azzal az új fázisával, amely a „szubjektivitást és a fantáziát az eddiginél jobban érvényre juttatja”.

Ez azonban csak bizonyos feltételek között sikerülhet, és ez óvatosságra int. Henisch és talán Innerhofer sem mond le az emancipációról. Schutting, Eisendle és Roth nem mond le a nyelvnek mint társadalmi létformának tematizálásáról és a személytől való elvonatkoztatásról sem, mint erre utalnak a Schutting stílusát meghatározó főnévi igeneves formák, valamint Roth és Eisendle „tudományos stílusa” is. Ezzel együtt kétségkívül az önéletrajzon alapuló „én-vonatkozás” is teret nyert, például Handkénél és Innerhofernél, aki az önéletrajzi elbeszélés „ő-formájáról”, *Szép napok* (Schöne Tage, 1974) az „én-formára” tért át (*Árnyoldal – Schattseite*, 1975) és ez történt Henischnek az apával és Ausztria múltjával folytatott vitájában is. (*Apám kis alakja – Die kleine Figur meines Vaters.*)

Emellett a gyerek-perspektívából teret nyitnak a társadalmi és nyelvi determináltság előtt és az ellenére. A Kafka szellemében fogant példabeszéd-jellegű, parabolikus ábrázolásmód megszakítás nélkül működik tovább, többek között Bernadnál és Rosei-nál. Az osztrák nyelvi kultúra és nyelvszerkezet régebbi hagyományai is tovább élnek, így a finomabb nyelvi nüanszok, a kihegyezett poénok, a retorikus nyelvi játék iránti fogékonyság például Rudolf Bayr aforisztikájában, Gerard Amanshauser esszéiben és Alois Brandstetter prózájában. Változó feltételek között és új formában még a halál osztrákos értelmezése is tovább él, így Peter Henischnél az *Omega pontként* (Punkt Omega) felfogott „saját halálban”.

A jelenkor irodalmához kapcsolódó specifikus osztrák adalékok még egy ennyire elnagyolt, mérlegkészítő felsorolásából sem hiányozhat: a modern irányzatok metaforikus beszédének produktív továbbfejlesztése, nemcsak a lírában; a szürrealizmus produktív elsajátítása; a kísérleti, konkrét költészet nemzetköziségének létrehozásában viselt úttörő jelentőségű szerep, különösen annak játékos, poénszerű és nyelvjárási változatai terén (az újabb nyelvjárási költészet); a képszerű asszociáció és az „antigrammatikus” vagy „nyelvújra-teremtő” konstruktivizmus összekapcsolása, amely elődeivel a barokkig nyúlik vissza; a totális egyetemes regény és a parabolikus ábrázolási mód továbbélése Broch és Musil, illetve Kafka nyomán, a nyelvnek Kraus utáni kritikai tematizálása; a kritikai regionális regény és a kritikai népi színdarab Horváth örökében való továbbfejlesztése; a merev funkcionális realizmusban való utólagos és az irodalom legújabb átalakulásában való korai részvétel, visszanyúlva az elbeszélésig és előremenve a szubjektivitás új formájáig. Az újítások és a tradíciók felelevenítése nem zárja ki egymást. Az a fontos, hogy mely tradíciók elevenednek meg és hogyan aktualizálódnak.

A másik oldalon a specifikus hiányosságok az osztrák irodalmi életnek, illetve irodalmi érintkezésnek nem annyira az alkotói, mint inkább egyéb részeiben merülnek fel. Hagyomány, hogy osztrák szerzőket nagy, Ausztrián kívüli területeken is kiadnak, megvitatnak, terjesztenek és olvasnak, híruk a határokon túl is messzire terjed – ma elsősorban az NSZK-ban. Néhol változások vetik előre árnyékukat, például a kiadói politikában, az irodalom nyilvános támogatásában, az írók csoportosulásában, de ez az összképben még nem idéz elő radikális átalakulásokat. Ez nem kárhoztatható egyoldalúan egy egyfajta kicsinyes nacionalizmus szellemében, amely többek között a kis terület gazdasági körülményére sincs tekintettel. Végül is azonban az irodalmi életnek nem ezek a gyengéi: az írók termékenysége és hazai befogadottságuk

között olyan aránytalanság áll fenn, ami problematikussá teszi — akárcsak korábban — azt, hogy osztrák irodalomról beszéljünk.

Emellett a szülőföld egyedi feltételei is — a kedvezőek és gyakran a terhelők, a tények és a lehetőségek — egyaránt helyet kaptak az osztrák írók legújabb termékeiben. Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* (Mann ohne Eigenschaften) című művének első kákánia-fejezetében az osztrák helyzetet és a hanyatló monarchiára adott választ ironikus komoly módon jelöli meg, a Második Köztársaság helyzetében pedig úgy tűnik, hogy az irodalmi válaszokat a bevezetőben vázolt összehangoló kompromisszum határozza meg, mind a pozitívumokban és negatívumokban, mind pedig az egyetértésben és az ellentétekben.

(Fordította: Gombocz István)

ROGER BAUER

## *A „Wiener Gruppe” költői és a szürrealista örökség\**

Úgy tűnik, elmúlt az az idő, amelyben az egyik osztrák professzor — August Sauer — bosszúsan emlegethette az osztrák irodalomnak a német nyelvterületen viselt „Hamupipőke-szerepét”. A professzor szerint ezért a megkülönböztetésért az az „irodalomtörténetírás” a felelős, amely „többnyire észak-német, porosz, protestáns szempontból” ítél. Amikor Sauer a továbbiakban azt állította Nadlerről, hogy „megszabadított bennünket az együgyű vidéki, a bárdolatlan fajankó átkától”, amennyiben „újra rátalált”<sup>1</sup> a bajuvárbarokk örökség „el nem veszíthető” kincsére, úgy ez egy teljesen bevált jóslatnak csupán az egyik fele és egy tökéletes — majdnem tökéletes — félreértés volt.

A túlhaladottnak bélyegzett „idealista” szellemtudomány, valamint az elavultként elutasított „hagyományos módszerek” elleni összes kirohanás dacára egyáltalán nem tűnt még el valamennyi, a múltból megmaradt előítélet — a protestáns és „porosz” Északon kívül sem. Kétségtelen, hogy 1945 óta több minden megváltozott. Nem csupán politikai téren lettek öntudatosabbá az osztrákok, ami — eltekintve egyfajta vulgáris patriotizmustól — veszélyekkel is jár: az irodalomban az elszigetelődés és elzárkózás végzetessé válna! Jókora elégtétellel fedezte fel a német nyelvközösség az utóbbi ötven év nagy osztrák íróit . . . mintha a teljes német irodalom az osztrákba került volna át! Így vált legfőképpen Broch, Horváth, Kafka, Musil, Roth, Saiko, és maga Karl Kraus legutóbb — és hosszú időre — általánosan elismert, háttérétől kétségtelenül túl gyakran elszakított íróvá.

\* Az 1975. november 21-én Varsóban, az Osztrák Kultúra Intézetében elhangzott előadás szövege. (Kolloquium über „Voraussetzungen der heutigen österreichischen Literatur”)

<sup>1</sup> AUGUST SAUER: Die besonderen Aufgaben der Literaturgeschichtsforschung in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichte. I. Jg. 1. Heft, Oktober, Wien, 1917. 63—68. (JOSEF NADLER: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften című munkája harmadik kötetének ismertetése).

Az osztrák irodalom tehát biztos, szilárd helyet mondhat magáénak a német nyelvterületen belül, nem menekülhet az alaposabb nézeteltérések lapangó veszélyétől. Úgy látszik, hogy még az időszakos szépirodalmi kritika is, amelyről feltételeznénk, hogy az egyetemi irodalomtudománynál kevésbé rabja a merev tradícióknak, olyan differenciálatlan értékrendszerrel mér, ami aligha segíti a rendkívüli felismerésében.

A *Change* például, a gráci Wolfgang Bauer legsikeresebb darabja, a kor-szellem groteszk túlzásaiban mélyreható, sőt, olykor poétikus szatírája, tehát a *Change* ennek az ellentmondást nem tűrően határozott kritikának véleménye szerint nem lehetett más, mint annak a társadalomnak a „korlátai” elleni egyértelmű vádirat, amely az egyént a züllésbe kényszeríti. Valahogy így nyilatkozott Ute Nyssen Bauer *Drei Stücken* című könyvének kölni kiadásához írt előszavában, 1969-ben.<sup>2</sup> Arról már nem vett tudomást a hölgy, hogy Wolfgang Bauer előtt is voltak már szatirikus darabok Bécsben, de még Grácban is . . .

Hasonló megjegyzésekre ad alkalmat az a kritika, amelynek néhány éve Peter Handke érezhette kiszolgáltatva magát. Két jelentős irodalmi folyóiratban – a *Text und Kritik*-ben és a *Kursbuch*-ban<sup>3</sup> – neves kritikusok hányták szemére hiányzó politikai elkötelezettségét: eszerint Handke a „színház-színház szuper-csillaga” (Superstar des Theatertheaters”) (Yaak Karsunke), olyan „esztéta”, aki a „művészi szépség általános simulékonyságát” (Martin Walser) népszerűsíti. A „l’art pour l’art” jelentőségéről valamint a múlt és a jelen osztrák irodalmában viselt szerepéről egy szó sem esik . . . Vagyis nem vitatták meg, hogy miért vallotta magát Handke mindig is „elefántesonttoronylakó”-nak – amit egyébként meg is tehetett, hiszen Handke sokmindennek nevezhető, csak éppen elvakult reakciónak nem.

Nagy általánosságban ugyanez vonatkozik arra az új irodalmi iskolára, amely a háború után jött létre és vált ismertté Bécsben (és Grácban).

Bizonyos, hogy a nyugatnémet kiadók és a nyugat-németországbeli reklám közreműködése nélkül az úgynevezett „Wiener Gruppe” híre nem jutott volna túl néhány érdekelt, néhány bennfentes szűkebb körén. Ugyanakkor meg kell állapítanunk, hogy ez az érdeklődés a könyvpiacra nem volt tartós. A *Die Wiener Gruppe*<sup>4</sup> című, először 1967-ben (majd 1969-ben), Gerhard Rühm által (Berlinben) gondozott és a hamburgi Rowolthnál megjelent gyűjteményes kötetet hamar elkapkodták, újra pedig nem adták ki. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a közönség, de még a kritika körében is főleg a „zajosabb”, az „irodalmi kabaréhoz” közel álló, „happening” műveket fogadták be. Másfelől a „Wiener Gruppe” szerzőinek – Achleitnernek, H. C. Artmann-nak, Konrad Bayernak, de magának Rühmnek is – hogy csak a legfontosabbakat említsük – a „montázsait”, vagy „szóáriáit” (Verbarien), „konstellációit” kiváltképpen a nemzetközi „Konkrét” költészettel: a Gomringer és a Kölner Kreis-zel állították kapcsolatba. A lokális vonatkozást, a helyi értéket ismét – mint rendszeren – figyelmen kívül hagyták.

Nyilvánvaló, hogy helye van egyfajta naivabb értékelésnek is. Hogy ez erőltetett következtetésekre jut – amelyek hamisak, mert nem veszik tekintet-

<sup>2</sup> WOLFGANG BAUER: *Drei Stücke* (Magic Afternoon, Change, Party for Six). Utószó: UTE NYSSSEN, Köln, 1969.

<sup>3</sup> *Text und Kritik*. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. H. L. ARNOLD, Nr. 24, Peter Handke, Stuttgart, 1969. *Kursbuch*, XX, Frankfurt/M. 1970.

<sup>4</sup> *Die Wiener Gruppe* (Achleitner, Artmann, Bayer, Wiener). Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, hrsg. v. G. RÜHM, Hamburg, 1967.

be a lényegeset — inkább a beavatottakat csábítja. A historikus azonban, aki nem elégszik meg az általános körképpel, természetesen a figyelem középpontjában szeretné látni a többi, konkrétabb, belsőbb és diszkrétebb összefüggéseket is.

Hogy a félreértéseket elkerüljük: csak feltételesen beszélhetünk a háborút követő években működő osztrák vagy bécsi irodalmi iskoláról. Leszögezett programmal rendelkező és világosan megfogalmazott törekvéseket képviselő, intézményesített, szervezett szövetség sosem volt és ma sincs. Csupán közös szülőföldről és nagyon hasonló élettapasztalatokról beszélhetünk. Ezenkívül pedig sokan — valószínűleg az osztrák írók jó része — egész más utakon járnak, mint az itt említettek. A bécsi avantgarde sem kerülhette el a hasonló jellegű, külföldi csoportosulások sorsát. Ez a kör is elszenvedte a szokásos belső viszálykodásokat, a szekták létrejöttét, a szakadásokat. Mégis találhatunk annyi közös vonást hogy elmélyültebb és tartósabb szellemi rokonságra következtethessünk. Egyelőre csupán a következőket említjük meg: a szavakkal, a hangzással, a képekkel való, a nyelvi jel valamennyi típusával való játék; a betűkkel, szótagokkal, teljes szavakkal való kísérletezés — akusztikai és vizuális síkon egyaránt — iránti hajlamot; azonkívül az iróniát, a kettős jelentést és a titkos nyelvet.

A mélyre nyúló közös vonások benyomását kelti az avantgarde két legfontosabb folyóiratának: a bécsi *Protokollen*nak és a gráci *Manuscripten*nak olvasása (de pusztán megpillantása is). Az utóbbi a német nyelvterületnek nemcsak „leghaladóbb” és legigényesebb, hanem tipográfiaiilag is a legsikeresebb folyóiratai közé tartozik. Az illusztrációk és grafikai mellékletek minősége is hasonlóan magas színvonalú.

Nota bene: ezeknek a folyóiratoknak már a pontos címe is rámutat arra a sajátosságra, amely még magyarázatra szorul: a tudatos és szándékos együttműködésre, mi több, a legkülönbözőbb műfajokhoz tartozó művészek szimbiózisára. A *Protokolle* alcíme a következő: „bécsi irodalmi, képzőművészeti és zenei éves kiadvány”. A gráci Forum Stadtpark művészeinek orgánuma, a *Manuscripte* pedig sokáig „irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat”-ként jelent meg. Továbbá: ahhoz, hogy az iskola nagyjainak írásait igazán értékelhessük, eredeti kiadásukban kell olvasnunk azokat; e szerzők törekvései valójában csak az ott alkalmazott tipográfián keresztül érvényesülnek.

A különböző művészeteknek ez az osztrák avantgardra (az utóbbi időben) jellemző szimbiózisa a közelmúlt hasonló jelenségeire — különösen az ötven vagy a húsz évvel ezelőtti párizsi viszonyokra — emlékeztet. Azt, hogy íróink ezeknek az összefüggéseknek tudatában voltak, többek között Artmannnak az *Acht-punkte-proklamation des poetischen Actes* (1953-tól!)<sup>5</sup> című munkája is igazolja, Artmann a szimbolizmus nagyjaira, azok szövetségeseire és utódjaira hivatkozik: így névszerint Baudelaire-re, Poe-ra, Narvalra és mellettük Traklra és Ramon Gomez de la Sorrára. *De Baudelaire au Surréalisme*<sup>6</sup> a címe Marcel Raymond egyik könyvének, amely a többi — az „Édition revue et remaniée”-ben, 1947-ben megjelent — munkájánál sokkal inkább igazolta és szemléltette a mozgalom állandó aktualitását, ezúttal a főiskolai kutatás szintjére is kiterjesztve. Bécsre ez a következőben vonatkozik: a Baudelaire és követői által meghatározott európai modern irányzatok legújabb változatai és megnyilvánulásai is (ebben az összefüggésben különös hangsúly jut a szürrealizmusnak) gyü-

<sup>5</sup> Uo. 9—. (Artmann különböző gyűjteményeiben is megjelent).

<sup>6</sup> MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au Surréalisme*. Ed. nouvelle revue et remaniée. Paris, 1947. (Első kiadás 1933!).

möleszően hatottak arra az új művészgenerációra, amely 1945 után új utakat kezdett keresni. Nyilvánvaló, hogy amit a gyermekek előtt becsméreltek és előlük eltiltottak, az akkor megkülönböztetett figyelembe került. Példaként annak az – azt hiszem, 1947-es – kiállításnak a fiatalok körében elért hatalmas sikerét említeném, amely a párizsi iskola festőinek – Courbet-től és Manet-től Chiricóig, Modiglianiig, Daliig stb. – képeit mutatta be.

Kétségtelen, hogy ez a hatás nem lett volna olyan gyümölcsöző, ha a mag kevésbé előkészített talajba hullott volna.

A szürrealizmus nem volt teljesen ismeretlen fogalom, még a legfiatalabbak előtt sem. Ugyanis a hitleri idők és a művészet értécsökkenése ellenére sem tűnt el hét év alatt valamennyi emlék és – gondoljunk csak a két háború közti Prágára – éppen Közép-Európában lendültek fel a párizsi modern irányzatok. Bécsben pedig a fantasztikum a háttérben és az emlékek dicsfényében élt tovább. Evvel kapcsolatban utalok a festőkre és grafikusokra – Alfred Kubinra, Oskar Laskera, Albert Paris Güterslohra. Örökségük jó kezekbe jutott – ezt ma Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter és sokan mások igazolják. Az irodalom területén – ezzel párhuzamosan – a következő neveket kell megemlítenünk: Fritz von Hermanovsky-Orlando, George Saiko és – újból – Gütersloh, valamint „tanítványa” és prófétája, Heimito von Doderer. Hermanovsky-Orlando maga illusztrálta néhány burleszk jellegű fantasztikus prózai írását és jelentős grafikai életművet hagyott hátra, előtte pedig Schiele és Kokoschka sikerrel próbálkozott meg az írás művészetével...

A továbbiakban meg kell említenünk, hogy közvetlenül a háború után Bécsben dolgozott a Saar-vidéki származású párizsi szürrealista, Edgar Jené. Az ő műtermében hallottam a Párizsba tartó Paul Celan, amint még kiadatlan verseit olvasta fel: azokat az első költeményeket, amelyeket még erősen áthatott a szürrealizmus. (Celan egyébként mindig is osztrák költőnek érezte magát).<sup>7</sup>

A különböző művészetek tehát rendkívüli összhangban éltek a háború utáni Bécsben, éppúgy, mint egykor Párizsban, a „Bateau-lavoir” idejében. A bécsi „bateaux-lavoir”-ok művész-kávéházak, műtermek és rögtönzött pincészházak voltak, amelyeket Gerhard Rühm mutat be a Wiener Gruppéről írt krónikájában.

Akkoriban – 1945 után – az életört művészek és írók atyjuknak és mindannyiuk mesterének az 1887-ben született Albert Paris Gütersloht tekintették. 1946-ban az újra megalakult „Művészklub”<sup>8</sup> elnökévé választották.

Amikor tehát a művészettörténész Hans Seldmayr H. C. Artmann *Med ana schwaozzn dintn. Gedichtar aus brandnsee* (1958) című versesgyűjteményéhez írt előszavában a szerzőt a szürrealizmus hajósodrában haladó utasnak mondja, kétségtelen, hogy éppúgy gondolt a festőkre, mint a költőkre: Breitenseeben a bécsi külváros kapcsolatba került a szürrealizmussal és így született meg egy költő, egy igazi költő.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Mikor Rühm Paul Celan szürrealizmusát emlegeti leereszkedően, amely 1950 körül „jött divatba”, a szokásos belső szakadások egyikével állunk szemben.

Ezenkívül Rühm a mozgalom szürrealista gyökereiről elég kevés kijelentést tett (másodkézből származó információk, Bosquet fordításaiából és helyi beszámolóik). Mindez azonban nem zárja ki a szürrealizmus mélyebb hatását, talán épp ellenkezőleg.

<sup>8</sup> Vö. Uo. 7.

<sup>9</sup> H. C. ARTMANN: *Med ana schwaozzn dintn, gedichta r aus brandnsee*. Salzburg, 1958. — Ezekből a versekből természetesen jó néhányat már előzőleg is kinyomtattak — még újságokban is.

Artmann azonban a szó köznapi értelmében nem népi vagy nyelvjárás-költő. Ellenkezőleg. A külvárosi zsargon különös és szokatlan hangzóival és ki-fejezéseivel, el nem koptatott képeivel és meglepően hangzó metaforáival elérte, hogy újszerű és finom hatásokat váltson ki. Artmann a gyűjteménynek már az első verseiben tisztázza magát a naiv érzelgősség gyanúja alól, amit breitenseei nyelven „schmoez”-nak nevez (Schmalz = zsír = szirup):

ua ka schmoez how e xogt!  
nua ka schmoez ned . . .

(és ne szövegelj, mondtam már! Csak semmi szöveg...)

Ami azt jelenti, ha Artmann a külvárosból hozza verseit, tudja miért teszi. A mindennapi, a megszokott és az archaikus, a még nem hallott, az irreális dolgok közös megjelenése maga már élő költészet. Apollinaire vagy a „Paysan de Paris” Aragon „szürreális” párizsi tájaival fennálló rokonság nem mérhető fel teljes nagyságában (bár – eltekintve talán Robert Desnos-tól – a párizsiaknak a helyi folklórhoz való vonzódása intellektuálisabb, kevésbé közvetlenebb). Érdekes továbbá – szintén rögtön a gyűjtemény elején – a cirkusz és a körhinták egyidejűleg megigézítő és megdöbbentő világának szerepe: az első alak, aki elének lép egy hintás-legény (ringlgschbübsizza). Mindjárt ezután a körhinta tulajdonosaként („kindafazara”) is megjelenik. (Jules Supervielle-re gondol itt az ember.)

A későbbi versekben és írásokban – például a *Die fahrt zur insel nantucket*-ben<sup>10</sup> (Utazás nantucket szigetére) – a cirkusz és a Práter világának más alakjai is megjelennek, így Pierrot, Colombine, Kasperl, Brighella, Punch és Drakula. Hasonló benyomásokat legalább Apollinaire és Max Jacob óta ismerünk. (Egyáltalán, a „Clown” a modern művészet legelterjedtebb figurái – vagyis jelképei – közé tartozik – lásd Szabolcsi Miklós legújabb könyvét.)<sup>11</sup>

A dialektus vagy a zsargon a nyelv megújítását, felfrissítését szolgálja. Többet képes kifejezni, mint amit már ismerünk és tudunk, a dolgok felületénél többet kell visszaadnia. A nyelv ne csak szép, ne csak felemelő legyen – a nyelv legyen elidegenítő hatású. Ezért szükséges, hogy az olvasó először megbotránkozzon ezen a dialektuson: az Artmann által ad hoc létrehozott, önkényes helyesírás ismételt elolvasásra, lassankénti megfejtésre késztet: az olvasóra kirott vesződség inkább a „szirup” elleni garancia.

A dialektus így másféle szellemi tornák végzésére is alkalmassá válik: Artmannnak sikerült néhány François Villon-ballada hasonló gondolati háttérű, ugyanakkor modern átírása breitenseei nyelvébe.<sup>12</sup> A *Ballade de Villon et de la grosse Margot* kezdetű ballada franciául a következőképp hangzik: „Si i'ayme et sers la belle de bon hait, / M'en devez vous tenir à vil ne sot ?” Ezt Artmann így alakítja át:

„glaubts, i bin da letzte dreg,  
Wäul e auf mei glane schdee!”

A refrén – „en ce bordeau où tenons nostre estat” – pedig ez lett:  
„in den buff wo wia zwaa hausn!”

<sup>10</sup> H. C. ARTMANN: die fahrt zur insel nantucket. Előszó. PETER O. CHOTJEWITZ, Neuwied – Berlin, 1969.

<sup>11</sup> SZABOLCSI MIKLÓS: A clown mint a művész önarcképe. Bp., 1974.

<sup>12</sup> H. C. ARTMANN: François Villon: Baladn. In Wiener Mundart übertragen von . . . ; Frankfurt/M., 1969 (=Insel-Bücherei Nr. 883.).

(Artmann ezeket a részleteket maga írta át az írott nyelvre:

glaubt ihr etwa, / ich sei der letzte Dreck, / weil ich auf  
meine kleine versessen bin?

-----  
In den puff, wo wir zwei hausen! / (Azt hiszitek, / hogy  
utolsó disznó vagyok / amiért odavagyok a kedvesemért!

-----  
Gyerünk a kupiba, kettőnk tanyájára!)

Ezek az átírások a nyers eredeti szövegnek csupán prózai, sematikus vázlatát nyújtják.)

Artmann, hogy új távlatokat nyisson, a nyelvi játékokban való rendkívüli jártasságát barokkizáló írásaiban igazolja. A nyelvet újból elidegeníti (ezúttal a régmúlt idők nyelve elemeinek alkalmazásával), hogy ismét felidézzen, sőt, hogy megalkosson egy álomszerű, fantasztikus és – hozzátehetjük: szürreális világot. A gyűjtemény, amelyre utaltam, ezzel a címmel jelent meg: *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*<sup>13</sup> (A husárokról és más kötéltráncosokról). (Tehát újra cirkusz, ezúttal Mars, Vénusz és pásztorkodás kíséretében). Ironikus alázattal mentegetőzik a költő rögtön a „Nagylelkű olvasóhoz szóló előszó”-ban „a poetikai bukfencekért, rímtelen fecsegésekért és illetlen álmképekért”, amelyeket volt mersze kinyomtatni . . . Valójában pedig: egy buja képzelőerő játéka másutt aligha lehetne ilyen független, szabad és alogikus, mint itt, a félig utánczó, félig parodizált barokk retorika átlátszó leple alatt. Az „előszót” követő morálisok ugyanis sok mindennek tekinthetők, csak morális vonatkozásúaknak és ésszerűeknek nem. Mindjárt az első – *Der Husar am Münster* – mélyértelmű-tudós bölcsességgel álcázott Buffonerie à la Nestroy-val kezdődik: „aki emberevők közt nevelkedett, semmiféle körítést nem szeret, hacsak nincs a körítésnek keze-lába . . .”

A kötetet lezáró „epigrammákban” a finom költői érzék is megfigyelhető: az utólag megvalósított barokk kifejezési mód ellenére – vagy annak közvetítésével. A parodisztikus jelleg csak növeli a költői értéket. Egy példa segítségével szemléltetve: a „Prologue auff Leben und Tod eines Kriegsmannes, Tichters und Venuss-Reutters” ebből az egyszerre komoly és mulatságos négy sorból áll:

„bei *mavors* und *apoll* / bei *venuß* auff dem linnen /  
sucht ich so manches jahr den lorbeer zu gewinnen /  
doch nun in tiefen grab gnügt mir / dem augenlosen /  
ein bündlein voll *ade* mit tau herbstzeitlosen . . .

(Marsnál, Apollónál, és Vénusznál / akartam egykor babérokhhoz jutni / most meg a mély sírban fekszem, szemem már nincsen / és megelégszem egy őszi kikericsel és egy istenhozáddal).

A fiatalabb – 1930-ban született – Gerhard Rühm a saját nyelvjárás-költészetében és Artmannéban kifejezetten a szürrealista szándék egyfajta továbbvitelét és megvalósítását látja. Az általa összeállított gyűjteményes kötet, a *Wiener Gruppe* előszavában a következőket írja:

A szürrealizmus, amely mindig a tudatalattira hivatkozik, felismerte azt a jelentős tényt, hogy a dialektusnak kiemelkedő szerepe van mindennapi gondolkodásunkban és ebből adódóan tudatalattinkban is.

<sup>13</sup> H. C. ARTMANN; *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*, München, 1959.

A dialektus tehát – mint minden kényszertől mentes, közvetlen kifejezési forma – különösen alkalmas arra, hogy mélyebb benyomásokat és lelki folyamatokat visszatükrözzön. Így bizonyos fokig az „écriture automatique” egyfajta „naiv” – adott, már meglevő fajtájával állunk szemben, ez az a bizonyos „Szézám nyíl ki”, amelytől a legnagyobb magassághoz és a legnagyobb mélységhez vivő utat várják a szürrealisták.

Rühm, bécsi dialektusban írt verseiben (abból a *hosn, rosn, baa*<sup>14</sup> című kötetből, amelyről még szó esik) hátborzongató elemek figyelhetők meg: „a meada rennd duach wiin . . .” (gyilkos rohangál Bécsen át). Az emberek föl akarják a gyilkost tartóztatni, utánaerednek, azonban – és itt a poén:

bedaulich  
bedaulich  
das i dea meada bin

(milyen kár hogy / milyen kár, hogy / a gyilkos én vagyok).

Egy másik Rühm-vers pedig így kezdődik:

ich lig so gean  
auf wossaleichen  
di san so wach  
und doch noch menschlich . . .

(Oly szívesen fekszem  
vízbefúltak hulláin,  
ezek oly puhák  
és mégis még emberiek.)

Hasonlóan ír a következő versben is:

da benedrandde gschdaung von leichen.

(Hullák penetráns bűze)

Mint tudjuk, már a szürrealisták felismerték az „humour noir”-ban rejlő bájat. Ez azonban Rühm forrásainak talán – vagy valószínűleg – csak egyike, ő ugyanis mindezt véres-komolyan veszi és szó szerint értendő, mikor azt írja, hogy:

sag weggd di in da frua die aumschl ni na.

(Mondjad, ébreszt reggelenként a fülemüle.)

Rühm dialektusban írt versei közül jónéhány – éppúgy, mint az irodalmi nyelven írottak – a jelek és hangok sematikus és szisztematikus módon való ellentétbe állításán és kombinációján alapszik: ez is egyik módja az automatikus asszociációk – minden tudatos logikán kívül álló – megindításának. A szavakat, szótagokat, betűket addig forgatja, csoportosítja, nyújtja és

<sup>14</sup> F. ACHLEITNER, H. C. ARTMANN, G. RÜHM, *hosn, rosn, baa*, Wien, 1959.



kurtítja egymás mellé, egymás fölé és egymás alá, mígnem egy áttekinthető „konkrét” kompozíció keletkezik. Vagy pedig: a Rühm és barátai által „konstellációként”, „montázsokként”, „ideogrammákként” aposztrofált versek a tiszta, kötöttségektől mentes fantázia termékei — vagy annak kellene lenniük. Csakhogy a Bécsben írt versek kevésbé „kiszámítottak”, kevésbé tekinthetők „a jellel való tiszta játéknak” (és kevésbé vannak tekintettel a jelzett dologra), azaz átéltebbek, érzelmileg gazdagabbak: „szürrealistábbak”, mint másutt. Talán ezért is hajlamos ma a nyugatnémet kritika arra, hogy a bécsi „konkrétet” következtelenséggel és szétszórtsággal vádolja . . .

E gyakorlat egyik ideálja a barokk kép-vers. Ez a vélemény nem csak Artmann barokkos nyelvi gyakorlatainak alapszik: magának Rühmnek köszönhető a Pegnitz-Schäfer Harsdörfferek, Klaj és Birken verseinek tipográfiaiailag is igényes kiadása is.<sup>15</sup> Említésre méltó, hogy a gyűjteményt olyan „képversek” zárják le, amelyek a nyelv segítségével felidézett és kommentált tárgyat egyidejűleg vizuálisan is „bemutatják”: egy palackot, egy harangot, egy koszorút, egy sírhelyet . . . Ez a gyakorlat azonban a szürrealistákra is emlékeztet: a *Calligrammok* Apollinaire-ére és így a *Coup de Dés* Mallarméjára is . . .

Artmann és Rühm mellett legalábbis barátjukat, Friedrich Achleitnert is meg kell említeni. Hárman adták ki azt a verseskötetet, amelynek címét — *hosn, rosn, baa* — már idéztem.

Ennek előszavából — amelyet a *Drei Dichter entdecken den Dialekt* (Három költő felfedezi a dialektust) címmel Heimito von Doderer írt — a mondottak alátámasztására — a következő mondatokat idézem:

Artmann, Rühm és Achleitner nem dialektus-költők. Verseiket azonban dialektusban írták. Ezek közül jó néhány parodisztikus, magát a dialektust parodizáló jellegű. Ez emlékeztet Karl Krausra, de semmiképp sem Stelzhamerre vagy Thomára.

Ez a dialektikus költészet Doderer szerint tehát nyelvkritikát gyakorol, ami helytálló, még akkor is, ha így ennek a költészetnek csupán az egyik szempontja kerül előtérbe. Ezenkívül ugyanis nyelvi kísérletek eszközének és színterének is felfogható a műfaj. De semmiképp sem alkalmas — mint egykor — egy megálmodott eszmevilág szentimentális átélésére (legalábbis már nem primér módon és nem elvi síkon).

Maga Achleitner — és ezt Doderer is magáévá tette — a következő kommentárral szolgált:

Az a költészet, amely mindig a nyelv specifikus lehetőségeire hivatkozik, újra megteremtette a dialektus megnyerésének lehetőségét, a nyelvjárás különlegesen gazdag szókincse, amely konkrétumokat jelöl, vonzódása az állításhoz (a nyelvi folyamat ritkán megy végbe mondatokban és logikusan), az ismétlésre való hajlama bő megformálási lehetőségeket nyújt.

Achleitner (aki, mint Rühm, 1930-ban született és így nyolc évvel fiatalabb Artmannál) felső-ausztriai: „obdaennsa”. (Az Enns felső vidékéről való. — A ford.) A költészetet a bécsi „hivatásos” költőktől, Artmanntól és Rühmtől eltérően, mint tekintélyes építészmérnök és elméleti szakember, csak

<sup>15</sup> Die Pegnitz Schäfer. G. Ph. Harsdörffer. J. Klaj. S. von Birken. Gedichte, hrsg. v. G. RÜHM, Berlin, 1964.

mellékshivatásban, dilettánsként (a szó legnemesebb értelmében) üzte. Jó pár költeményének hangsúlyozott fesztelensége, közérthetősége, természetes hangzása — talán — innen ered. A *hosn, rosn, baa* címben a „Hosen” rá vonatkozik, a — költőibb — „rosn” Artmannra, a „baa” (Gebeine, Knochen-sontváz) pedig a nehezkesebb, sőt, melankólikus Rühmöt illetik.

Achleitner versei többségükben kedves kis rajzocskák. Még „konstellációi” és „montázsai” is az életszerűség, sőt, az életöröm benyomását keltik. Példaként álljon elő a következő négy soros vers, amely egy, a gyerekkorból származó, melankólikus-ravaszktás hangulatú emléket rögzít:

gloanzadö aung  
koedö fiass  
gliaradö uawaschl  
maschsch ins bödd”

(Csillogó szemek, hideg lábak,  
tűzpiros fülek, gyerünk az ágyba)

A „dialektus-költészet” és a „montázs” kategóriájával természetesen nem regisztráltuk az összes költői újítást, amelyet Artmannnak és az övéinek köszönhetünk. De mindkét kifejezési forma tükrözi — rendkívül világos módon — az említett költőket leginkább jellemző törekvéseket és célokat: a nyelvi, vizuális és akusztikai jelekkel, valamint az elfogulatlan, szabad képzelőerő gazdag képanyagával való szabad, egészében a fantáziára utalt játékot.

Erre az abszolút diszponibilitásra Artmannnak (és a hozzá közel állóknak) a legkülönfélébb és legextravagánsabb — a tegnaptól, a mából és mindenünnen származó — költői világok iránti érdeklődése is jellemző.

Az *Epigrammata in teutschen Alexandrinern gesetzt* után Artmann *Persza négy sorosokat* (Persische Quatrainen) írt, azonkívül spanyol, svéd, angol és más „különleges vagy egyéni nyelvű” verseket költött. (Itt utalok a *Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C.* című írásra, amely a *The best of H. C. Artmann*<sup>16</sup> című kötet lezárása.)

A fantáziának ez a bősége, a találékonyságnak ez a határtalansága megindokolja, miért tartoztak valamikor a legtehetségesebb osztrák (de nem is csak osztrák) költők Artmann hívei közé: Achleitner, Rühm, és Oswald Wiener mellett Konrad Bayer, Andreas Okopenko, Ernst Jandl és Friderike Mayröcker, akik ma az avantgarde élcsapatához tartoznak Ausztriában, de Ausztrián kívül is . . .

Artmann hatása azonban a színházi életben is megfigyelhető.

1969 őszén kiadott egy színpadi részleteket tartalmazó vaskos kötetet: ebben az ifjúkorból, a bohém-korszakból kegyesen átmentett emlékek olvashatók. Költői címét — *die fahrt zur insel nantucket* —<sup>17</sup> a gyűjtemény egyik darabjától kapta és mintegy harminc szövegrészletet, „egyperces darabokat” és más fantáziákat foglal magában, amelyek egy sajátos, elvarázsolt, olykor nyugtalanító, a Commedia dell’arte, a mutatványosok és a rémtörténetek figuráival és fantomjaival benépesített világból származnak. Ezek

<sup>16</sup> The Best of H. C. Artmann, hrsg. v. KLAUS REICHERT, Frankfurt /M., 1970. 381. ff.

<sup>17</sup> L. 10.

a kis „darabok”, pontosabban darabocskák — és ettől nem tágít a kötet kiadója, Peter O. Chotjewitz — nem utalnak semmiféle külső vagy magasabb rendre, nem tartalmaznak semmiféle „használható tanulságot”:

A hirtelen, futólagos, és mégis maradandó benyomások, az egzotikus jelenségek, dolgok és folyamatok világa ez, mint ahogy minden egzotikusnak tűnik, amit nem kényszerítenek állítólagos összefüggések valamiféle ideológiai rendszerébe.

Chotjewitz még hozzáteszi:

Az ideológiának ez az állandó tagadása, az a kísérlet, amely az általánosan (esetleg különböző mértékben) ideologizált világban egy, az ideológiától független új létrehozására irányul — a létjogosultságnak az egyik utolsó formája, amelyet az író még felmutathat.

Így válnak indokolttá — „hinc illae lacrimae” — a szigorú és következetes „konkrétok” („Konkreten”), valamint az érintett kritika leereszkedő dorgálásai!

Vagy visszatérve Wolfgang Bauerre: irodalmi karrierjét *Mikrodramákkal*<sup>18</sup> kezdte: legkisebb dimenziójú poétikai „objektumokkal, amelyek azonban mégis a kiegyenlítettség és az összehangoltság benyomását keltik. Alapjában véve ismét témák és eljárások kipróbálásáról van szó — amelyeket aztán megtalálunk későbbi, sikeres darabokban. Ezzel azonban híd keletkezett Artmannhoz, a „Wiener Gruppe”-hoz és a szürrealista tradícióhoz. Eszerint ismét — az egész „iskolára” jellemző — spontán fantáziával állunk szemben, azzal a művészettel és irodalommal, amely teljesen szabadon és diszponibilisan kíván élni, Artmann *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* című művének megfelelően a l'art pour l'art, a költői dandysmus, az abszolút költészet szellemében. Hogy az imént elmondottakat világosabbá tegyük, legalább néhány részletet felidézzünk ebből a műből:

második pont:

„a költői tevékenység költészet a tiszta költészetért. tiszta költészet ez, független mindenféle, elismerésre, hírnévre vagy kritikára irányuló törekvéstől.”

ötödik pont:

„a költői tevékenység póz a legnemesebb formájában, mentes mindenmű hiúságtól és tele vidám alázattal”

hetedik pont:

„a költői tevékenység anyagilag teljesen értéktelen, s ezért eleve mentes a prostitúció csiráitól”.

nyolcadik pont:

„a kifejtett költői tevékenység visszaemlékezés alapján rögzítve, azon kevés kincsek egyike, amelyeket valóban kiszakíthatatlanul magunkban hordozhatunk.”

<sup>18</sup> Vö. a *Protokolle* című folyóirat 70. számát („So ein Theater” címmel). Ebben ld. többek között W. BAUER, Franz Xaver Gabelsberger, Mikro-Drama in 3 Aufzügen (14—15.) W. BAUER, Party for Six. Ein Volksstück (62—69.). P. HANDKE, Quodlibet (1. Fassung), 114—116. Ders., Hilferufe, 143—146, stb.

Vö. még: W. BAUER, Mikrodramen, Berlin, 1964. (32 oldal és 12 dráma!)

Mindezek után nem szabad megütközni azon, hogy Artmann az általa megtervezett „soirée aux amants funèbres”, — amelynek csúcspontja egy zárandoklás a bécsi Práter szellemvasútjához, — lefolyása során a modern irányzatok nagy művészeinek, Baudelaire-nek, Poe-nak, Nervalnak és másoknak a verseit szavaltatná . . .

Mindössze egyetlen német nyelvű költő neve szerepel Artmann listáján: az osztrák Georg Trakl!

(Fordította: Gombocz István)

VIKTOR SUCHY

## Konkrét és kísérletező költészet Ausztriában

Meg kellene egyszer közelebbről vizsgálni azt a nagyon régi állítást, hogy Ausztriában minden művészi és irodalmi kísérletezés nemtetszést vált ki. Ez inkább csak a befogadókra vonatkozik, mintsem a minden új iránt fogékony alkotó elmékre, akik mindenestre külföldön hamarabb találnak elismerésre, mint saját hazájukban.

Hogy hány ilyen alkotó szellemű ember tartozott Ausztriában az expresszionizmushoz, azt bizonyítja például Theodor Sapper<sup>1</sup> legújabb munkája, aki szerint a Duna menti országekban az expresszionizmus 1910-től a húszas évek végéig tartott. Ezzel az expresszionista mozgalommal együtt haladt a dadaizmus, a konkrét és kísérletező költészet előfutára. 1915-től 1920-ig Zürichben a „Cabaret Voltaire”-ben és 1918-tól 1923-ig Berlinben két osztrák is tevékenkedett: Raoul Hausmann és Walter Serner, akiket Ausztriában akkor figyelemre sem méltattak, s még a művelt emberek tudatából is eltűntek; mígnem a konkrét és kísérletező költészet megjelenése — elsősorban Bécsben és Grácban — legalább Raoul Hausmannt, akivel a *Manuskripte* című folyóirat külön számban is foglalkozott,<sup>2</sup> újból az osztrákok emlékezetébe idézte. Hausmann, akivel Friederike Mayröcker és Ernst Jandl — mindketten az osztrák avantgarde képviselői — 1917-ben bekövetkezett haláláig kapcsolatban álltak, az idén lett volna 90 éves.

A dadaizmus előfutárát Herwarth Walden „Sturm”-körében mind elméleti mind gyakorlati vonatkozásban könnyen felfedezhetjük. Ez a folyóirat elsősorban az új irodalmi mozgalom osztrák és német képviselőire hatott. Ma már elég jelentős irodalom ad számot arról, amit Walden és a „Sturm” művészei elméleti és gyakorlati téren elértek.<sup>3</sup> Richard Brinkmann szerint a „Sturm» *szóművészete* és az annak alapján keletkezett, vagy belőle levezetett

<sup>1</sup> THEODOR SAPPER: Alle Glocken der Erde. Expressionistische Dichtung aus dem Donauraum. — Wien, 1974.

<sup>2</sup> Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik. — 6. (1966) évf. 1. sz. 2 — 14. — Hausmann egyébként 1963-tól volt a folyóirat munkatársa.

<sup>3</sup> Ld. ehhez mindenekelőtt PAUL PÖRTNER: Literatur-Revolution 1910—1925. 2 köt. — Berlin, 1960—1961, továbbá a legfontosabb bibliográfiát RICHARD BRINKMANN-nál: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über die Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung. = Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag. — Berlin, 1961. 63—78. — A dadaizmushoz ld. még Hans Richter: DADA — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit einem Nachwort von Werner Haftmann. — Köln, 1964. (gazdag bibliográfiával).

elméleti következtetések a német irodalom és irodalomelmélet egyik legszélsőségesebb, vagy talán: azt a *legszélsőségesebb* helyzetét képviselték, amely egy úgynevezett »absztrakt« költészet elérésére törekszik.”<sup>4</sup>

Az „absztrakt” illetve „abszolút” szóművészeti törekvések szellemtörténetének ismerője számára természetesen ezek az összefüggések Marinetti „futurista manifestum”-ának követeléseivel, a francia költők – elsősorban Mallarmé – gondolataival és Arno Holz valamint Otto zur Linde teoretikus kijelentéseivel és azok gyakorlati megoldásaival éppúgy ismeretesek, mint Gertrud Steinnek a kubizmus nyomán kifejtett nyelvi próbálkozásai és James Joyce, valamint a szürrealisták kísérletei a mélypszichológia hatására. Ennek a mozgalomnak és szóművészet-elméletnek a kezdetét nézve nyilvánvaló a képzőművészettel való kapcsolata (Bauhaus és Kandinsky, valamint a „Kék-lovas” Németországban ugyanúgy mint Ricasso és Matisse Franciaországban), és a későbbi dadaizmus számára Zürichben döntő jelentőségű marad minden antiművészet ellenére a Gesamtkunstwerk-ről szőtt régi álom. Ezt bizonyítja a Hugo Ball naplójából vett alábbi részlet. „Münchenben lakott akkoriban az a művész, aki ezt a várost pusztá jelenlétével minden más német várossal szemben a modernség előnyével ruházta fel: Vassily Kandinsky. Lehet, hogy ez túlzásnak hat, de akkor így láttam. Mi tűntethet ki jobban egy várost, minthogy olyan embernek nyújt otthont, akinek tettei a legnemesebb élő direktívák [...] érdeklődésének sokrétűsége és bensősége csodálatra méltó volt; még inkább az volt esztétikai kompozíciójának magassága és finomsága. Ami őt foglalkoztatta, az a társadalom újjászületése volt, minden művészi eszköz és hatalom összefogása révén. Minden művészi ágban új utakat keresett anélkül, hogy gúny és nevetség zavarta volna. Szó, szín és hang különleges egységben éltek lelkében [...] végső célja azonban nem a művészi alkotásban, hanem abban rejlett, hogy magát a művészetet reprezentálja [...] Mikor 1914 márciusában egy új színház tervét mérlegettem, az volt a meggyőződésem, hogy köznapi érdekeken felülemelkedő, kísérletező színházra van szükség. Európa új utakat jár a festészetben, a zenében és a költészetben. Minden regeneratív eszmének össze kell fognia, nemcsak a művészetnek! A tudatalattiban levő háttérrel, a szavakat, képeket és hangokat úgy kell élővé tenni, hogy azok a mindennapok nyomorúságát eltüntessék.”<sup>5</sup> A napjaink „konkrét költészetével” kapcsolatos elméleti elgondolások közé, kissé megváltoztatva ugyan, de ismét felveszik a vizuális és akusztikus elemek valamint a szókapcsolat, illetve a sor és annak lehetséges permutációja közötti összhatásban jelentkező, szóból, képből és hangból álló „Gesamtkunstwerk” gondolatát, amiről elsősorban Heinz Gappmayr,<sup>6</sup> Gerhard Rühm,<sup>7</sup> Friedrich Knilli<sup>8</sup> és

<sup>4</sup> BRINKMANN: I. m. 63.

<sup>5</sup> RICHTER után idézve. I. m. 34.

<sup>6</sup> HEINZ GAPPMAYR: Die Poesie der Konkreten. — In: Gappmayr: Zeichen IV. Visuelle Gedichte. — Karlsruhe, 1970 (Schriften zur konkreten Kunst, hrsg. von Siegfried J. Schmidt. 4. köt.) 95–97. — Utánnymás: Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Hrsg. von Thomas Kopfermann (Deutsche Texte, hrsg. von Gotthard Wunberg, Nr. 33.) Tübingen, 1974. 4–7. Vö. főként a 7. oldalon a következőket: „A konkrét költészetben nem valamit 'ábrázolnak', hanem a határ és tér, idő, láthatóság, hallhatóság, érzékelhetően logikusság, eszményiség és gondolatiság egysége jelenik meg benne.”

<sup>7</sup> GERHARD RÜHM: Der neue Textbegriff. — In: Diskus, 15. (1965) évf. 9.

<sup>8</sup> FRIEDRICH KNILLI: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schalls. piels — Stuttgart 1961. — Peter Handke, Ernst Jandl, valamint Gerhard Rühm a *Neues Hörspiel*-ben ezt a célt részben realizálták. Vö. még FRIEDRICH KNILLI: Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios. Stuttgart, 1970.

Peter Weiermaier<sup>9</sup> elméleti eszmefuttatásai, a konkrét és kísérleti költészet ausztriai eredményei tanúskodnak.

A kísérletező és konkrét költészet újabb elméleti definiálásánál lényeges az absztrakt és konkrét költészet közötti felfogásbeli különbség, hiszen az „absztrakt” és „konkrét” fogalma majdnem ugyanolyan változáson ment keresztül, mint például az „idealizmus” és „realizmus” fogalma a skolasztikától napjaink filozófiájáig; ez alatt az idő alatt ugyanis 180 fokok fordulatot tettek meg, azaz tartalmuk teljesen kicserélődött. Ha Harald Hartung a kísérletező irodalomról és a konkrét költészeetről írva többször az ún. „redukciós versről”<sup>10</sup> beszél, Brinkmann idézi, aki ezt már August Stramm költészetéről készített elemzésében megállapította. Az „abszolút szóművészet”-hez vezető úton a költői nyelvet majdnem kizárólag a szó megjelenítő szerepére redukálják. „A szónak ez a szerepe, ez a képessége semmiképpen se legyen azonban közlés. Ha a szó mégis valamit közöl, ha egy vers szavai együtt valamit közölnek, ez nem a nyelvtani, szintaktikai viszonyból, a szavak egymáshoz való viszonyából állnak és nem is a zárt költői forma viszonzszerkezetéből következik [ . . . ] Így tehát itt a megszokott nyelvet, annak szavait és szintaktikai formáit a közvetlen kifejezés formái jelentőségükben fölülmúlják, amely kifejezés számára a közlésre alkalmas nyelv csupán nyersanyag, oly módon, hogy az sokkal radikálisabb és a nyelvet sokkal jobban megváltoztatja, mint bármely más költészet. Erre a tényre való tekintettel nevezhetjük Stramm költészetét absztrakt költészetnek.”<sup>11</sup> Láthatjuk, mint jelennek meg ebben az „absztrakt” költészetben már jól kivehetően a „konkrét” és „kísérletező” költészet fő elemei, vagyis az egyedi szóra redukálás, amit – később betű- és hangelemeire bontanak, nyelvtani és szintaktikai szabályok átformálása, valamint megjelenik a szétrombolás, tehát az, amit Heißenbüttel és vele együtt az ausztriai kísérletező szóművészet képviselői nyelvtanellenes (antigrammatikus) költészetnek fognak nevezni, és ami mögött meghatározott történelem- és nyelvfilozófiai gondolkodás áll.<sup>12</sup> Ha August Stramm és követői szóművészetét „absztraktnak” nevezhetjük is, Brinkmann mégis határozottan rámutat, hogy ez a költészet még nem volt teljesen „tárgytalan”, mert megtalálhatók benne „valóságtörödékek”, amikben „bizonyos szellemi-lelki realitás felidézhető, s amivel még élnek is a költők”.<sup>13</sup> A nyelv, azaz a nyelvi anyag mint a konkrét költészet egyetlen lehetséges tárgyának a tematizálása itt még kezdeti stádiumában van, annak ellenére, hogy Hofmannsthal Chandos-levele

<sup>9</sup> PETER WEIERMAIERnek a vizuális és konkrét költészetére vonatkozó lényeges tanulmányait ld.: Kolloquium Poesie. hrsg. — Innsbruck, 1968. — Aspekte des Visuellen in der konkreten Poesie. — In: Format (Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation), Stuttgart, 1968, Nr. 18. — és számos más publikációja ebben a tárgykörben.

<sup>10</sup> HARALD HARTUNG: Experimentelle und konkrete Poesie. = Kleine Vandenhoeck-Reihe Nr. 1405. — Göttingen, 1975. — Vö. különösen „Experimentelle Texte: Vom Redaktionsgedicht zur Zitatencollage” c. fejezetet (55–83.), amely a „Wiener Gruppe” kísérletezéseit is tárgyalja.

<sup>11</sup> BRINKMANN: I. m. 72.

<sup>12</sup> Az e költészethez kapcsolódó „triadikus történetképek”-re utaló kritikáihoz ld. különösen Kopffhammernek a „Theoretische Positionen der konkreten Poesie” című i. m. bevezetőjét a XXXVIII–XLIV. oldalakon. Kopffhammer ezeket Eugen Gomringer és Franz Mons elméleti fejtegetéseire támaszkodva mutatja be, de mutatis mutandis az elméletileg kevésbé tudatosan viselkedő osztrákokra is vonatkoztathatók ugyan-ezek a reflexiók. Vö. még HARTUNG I. m. 60.

<sup>13</sup> BRINKMANN i. m. 73.

óta már jelentős múltra tekinthet vissza.<sup>14</sup> De August Stramm verseivel, amelyek akkoriban „az absztrakció és az expresszió legvégső határát érték el”, amely „az empirikus valóságot megváltoztatja”, az expresszionista költészet még nem jutott el legfelső csúcsaira. „Egyes képviselői elhatározták, hogy következtetéseiket a végsőig radikalizálják. Ez viszont azt jelenti, hogy el kell távolítani a költészet nyelvéből a tárgyiasság, a tapasztalat világára való emlékezés utolsó maradékát is, le kell mondani minden közvetettségről, és a nyelvet a legszorosabb értelemben közvetlen kifejezésre kell kényszeríteni.”<sup>15</sup> A „Sturm” munkatársainak legszélsőségesebb pozícióját Brinkmann a folyóirat 1921-es évfolyam 12. számában megjelent „abszolút költészetben” látja, amelyet a jogász és színész R. Blümner *Augo Laina* címen jelentetett meg. Ez a „hangköltészet” körébe tartozik, amelyet később Scheerbart és Morgenstern nyomán a „dadaisták” újra „felfedeztek”, miközben elsősorban Hugo Ball és Raoul Hausmann versengett az elsőbségért. Ebben az összefüggésben nem szabad megfeledkeznünk Kurt Schwittersről, az *Ós-szonáta* szerzőjéről. A „hangköltészet” már komoly tradícióval rendelkezik, amikor a „konkrét költészet” révén tovább fejlődik.<sup>16</sup>

Érdekes, hogy még az ötvenes években, amikor az új konkrét és kísérletező költészet Ausztriában és Németországban saját életét kezdte élni, milyen nagy utóhatása volt Rudolf Blümner előadóművészetének; — ő volt az a színész, aki a „Sturm”-körben előadta *Augo Laina*-ját. Lothar Schreger — maga is a „Sturm” tagja — erről a következőképpen számol be: „Ő — csak ő — adta meg szóművészetünknek a megfelelő és annyira magától értetődő hangformát, amely annyira önálló volt, hogy kioltotta szóművészetünk lángjait, majd újból oly magasra szította azt előadóművészetének hangkészletével, amelyre nincs kifejezés, és amely az idők változásából feltörő művészeknek volt a sajátja akárcsak Franz Marc képei vagy August Stramm versei.”<sup>17</sup> El tudnám képzelni, hogy a közelebbi vagy távolabbi jövőben egy fültanú az osztrák Ernst Jandl előadóművészetéről, amellyel a költő saját hangverseit és konkrét költészetét tolmácsolja, ha nem is ilyen páatosztól átítatott stílusban, de ugyanolyan elismeréssel nyilatkozik meg és beszél a bécsi költő „hang-darabjairól”. Amíg tehát Brinkmann ezeket a költészeti irányzatokat az expresszionista „Sturm”-kör költészetről vallott felfogásának megfelelően „absztrakt” költészetnek nevezi, annak ellenére, hogy jól látja a dadaizmushoz való közelségüket, addig Clemens Heselhaus mind Stramm, mind a „hang-költők” költészetét „konkrét költészet”-nek tekinti, amit a „groteszk költészet”-hez sorol.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Ld. ehhez WALTER WEISS: Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart. — In: Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Hrsg. Herbert Backes — Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 94. köt. Sonderheft 1972. — Tübingen, 1972. 669—693.

<sup>15</sup> BRINKMANN: I. m. 73.

<sup>16</sup> Ld. ehhez ALFRED LIEDE: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache. — Berlin, 1963. 2 köt. — Liede a „Die Zerstörung im Dienste einer neuen Ordnung” c. fejezetben az olasz futurizmussal, az orosz futurista Majakovszkijjal, az akcionizmussal és a dadaizmus és szürrealizmus egész mozgalmával foglalkozott. A hangköltészet termékeit ld. HANS ARP—RICHARD HÜLSENBECK—TRISTAN TZARA: Die Geburt des Dada. — Zürich, 1957.

<sup>17</sup> LOTHAR SCHREYER: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, 1956. 79. és Brinkmann: I. m. 74. Ezzel összefüggésben utalás: Sturm-Abende. Ausgewählte Gedichte, 1918 és HERWART WALDEN—RUDOLF BLÜMNER: Der Sturm. Sonderblatt 1923. VIII. 19. c. kiadványokra.

<sup>18</sup> CLEMENS HESELHAUS: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll. — Düsseldorf, 1961. 286. és következő oldalak.

Míg R. Hülsenbeck az első *Dada-manifestumban* a német kultúrideológia lerombolását követelte, és Brinkmann — abból kiindulva, hogy a dadaizmus egy Zürichben, Berlinben és New Yorkban szinte egyidejűleg fellépő mozgalom volt — arra következtet, hogy „a cél, a németek kultúrideológiáját szétrombolni, csak általános törekvés, egy általánosabb tapasztalat és belső esemény speciális kikristályosodása”,<sup>19</sup> addig az avantgarde-nak a futurizmus és szürrealizmus közötti törekvéseit a marxizmus a következőképpen fogalmazza meg: „Az európai avantgarde mozgalmak a művészetnek a polgári társadalomban elfoglalt státusza elleni támadásnak minősülnek. Nem a művészet egyik korábbi arculatát (egy stílust) veti el, hanem magát a művészetet mint az élet gyakorlatától elkülönülő intézményt.”<sup>20</sup>

Ez ellen védekezett a polgárság fasiszta korszakában, amikor a fasizmus az avantgarde alkotásokat „elfajzott”-nak kiáltotta ki, és hatalmának határain belül elzárta az emberek elől. De a marxizmuson belül is egy ideig a „polgári dekadencia” kifejezőjeként félreértették az avantgarde-ot, amiről a Brecht és Lukács, valamint a Lukács és Adorno közötti viták tanúskodnak.<sup>21</sup> Mindenesetre Németország és Ausztria fiataljainak 1945 után újra fel kellett fedezni a maguk számára az avantgarde mozgalmakat. Hogy ez milyen nehéz volt, azt többek között Gerhard Rühm is ecseteli a „Wiener Gruppe” című kiadvány bevezetőjében.<sup>22</sup>

Míg a XIX. század végének és a XX. század elejének, a háború és a rövid forradalmi fázis idejének „avantgarde-mozgalmai” közvetlenül ezen időszak törekvései, a nagy tömeggyilkolás embertelensége, a rossz szociális viszonyok ellen küzdöttek, addig a fasiszta hatalom összeomlása után legalábbis Németországban és Ausztriában már semmit sem lehetett érezni a kései expresszionizmusban és a hamarosan a szürrealista elemeket felölelő dadaista mozgalomban, az egykori „arany”-nak nevezett húszas évek forradalmi lendületéből. Az 1945-ös év sem Ausztriában, sem Németországban nem volt történelmi jelentőségű a művészet és az irodalom szempontjából, csupán újrakezdést jelentett, amire Harald Hartung és e sorok írója már 1970-ben rámutatott.<sup>23</sup> A legtöbb író a múltból átvett technikával dolgozott tovább. Mint már említettem, nehéz dolguk volt a fiataloknak, akiket a fasizmus az avantgarde világmozgalmaktól teljesen elszigetelt; ők csak fokozatosan tudták azok formális és tartalmi vívmányait magukévá tenni. Különleges helyzetben volt e tekintetben Ausztriában a *Plan* c. folyóirat, amelyet Otto Basil adott ki. A *Plan* ismertette meg a közönséggel a szürrealizmus vívmányait, és ez volt valószínűleg az a mozgató erő, amely Max Hölzert és Edgar Jenét a *Szürrealista Publikációk* kiadására készítette. Ebből a forrásműből sokan merítettek azok közül, akik az 1890 és 1930 közötti avantgarde mozgalmakkal kezdtek foglalkozni. Olyan személyekhez fűződő kapcsolatok révén, mint pl. Ernst Jirgal

<sup>19</sup> BRINKMANN: I. m. 77.

<sup>20</sup> PETER BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Edition Suhrkamp, Nr. 727. — Frankfurt am Main, 1974. 66.

<sup>21</sup> Ld. ehhez a harmincas évek expresszionista vitáján kívül még BÜRGER már idézett fejtegetéseit (117.). *Avantgarde és Engagement. Die Debatte zwischen Adorno und Lukács* címen.

<sup>22</sup> Die Wiener Gruppe. Achleitner. Atrmann. Bayer, Rühm. — Wiener Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen. Hrsg. u. mit einem Vorwort von GERHARD RÜHM. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg, 1969. — 9.

<sup>23</sup> Vö. HARTUNG: i. m. 33. és VIKTOR SUCHY: *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970*. — 2. überarbeitete Auflage. — Wien, 1973. 6.



vagy Werner Riemerschmid, később F. Th. Csokor és O. M. Fontana, sikerült egyes dolgokat az expresszionista időszakba átmenteni. E sorok írója megpróbálta Ausztriának a II. világháború utáni irodalmi fejlődését három fázisban leírni, amelyek ugyan átnyúlnak egymásba, de mégis megmutatják az egymást felváltó csoportok különböző tendenciáit. Ezek közül az ötvenes évekre esik a második fázis, amelyet az új avantgarde kezdete, valamint az új avantgarde és annak kísérleti és nyelvkritikai módszerei iránt való érdeklődés, a nyelv tematizálása mint a költészet tartalma jellemez. Két központ alakult ki ennek során: a már említett „Wiener Gruppe” és a gráci „Forum Stadtpark”, amely az egzisztencializmus nyelvfilozófiájával – ennek az időszaknak a divatos filozófiájával –, Wittgenstein nyelvi gondolkodásával, az adott időszak nyelvtudományi elméleteivel, valamint Max Bensének az ebből eredő esztétikai nézeteivel foglalkozott. E törekvések kiteljesedése a harmadik fázisban,<sup>24</sup> a 60-as években következett be, amelyről Renate Matthei a következőket írja: „Egyetlen évtized sem kérdőjelezte meg a német irodalmat annyira, mint a 60-as évek, soha nem volt olyan érzékeny, olyan bizonytalan és annyira ingerült azért, hogy állandóan eredményességét igazolja. Helytálló, hogy a német irodalom egy bizonyos véghez közeledett, csak hogy más értelemben. Először érkezett el ahhoz a ponthoz, ahol tudatosodik benne ez a vég, s erre egy új kezdettel kellett válaszolni minden területen.”<sup>25</sup> Már most rá kell mutatni arra, hogy Renate Matthei kritikai tanulmányában a német irodalom „határ-eltolódásairól”, amelyben természetesen a „konkrét költészet” hang-, nyelv- és jeljátékait is tárgyalja, ezen a fejlődésen belül éppen a „Wiener Gruppe” számára biztosít különleges helyet.

Mielőtt most az osztrák konkrét és kísérletező költészet egyéni eredményeivel foglalkoznánk, utalnunk kell olyan fontos jelenségre, amelyre már Harald Weinrich és Ch. J. Wagenknecht<sup>26</sup> ugyanabban az évben, 1968-ban felhívták a figyelmet: a nyelvtudomány és a költészet bensőséges kapcsolatára. Amikor Weinrich, a Baudelaire-től Celanig tartó poetológiai fejlődés folyamatából kiindulva Gottfried Benn<sup>27</sup> híres mondatára hivatkozik: „Verseken nagyon ritkán keletkeznek – a verseket csinálják”, éppen ezt a jelleget emeli ki, amelynek az a következménye, hogy a „csinálás” mint „vezető motívum” közvetlenül beléphet a versebe: „Keletkezhetnek olyan versek, amelyeknek témája saját készítésük: vagyis versek versekről – ez a metaköltészet” –, s ebből levonja nyelvtudományi következtetéseit, amik már a még nem konkrét és csak részben kísérletező költészetnél ahhoz a felismeréshez vezetnek, hogy a XX. század költészetének nem kizárólag az a célja, hogy intuitív mimézisként vagy szigorúan realista jegyzőkönyvszerűen megalkossa a világ képét”, hanem sokkal inkább „a nyelvről, vagy talán csak a nyelvről” van szó,<sup>28</sup> így Wagenknecht

<sup>24</sup> Uo. 28.

<sup>25</sup> Grenzverschiebung. Hrsg. und mit einem Vorwort von RENATE MATTHEI. — Köln—Berlin, 1970. 13.

<sup>26</sup> Ld. ehhez HARALD WEINRICH: Linguistische Betrachtungen zur modernen Lyrik. — In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. München, 15. évf. (1968), 1. sz. 29—47. és CHRISTIAN JOHANNES WAGENKNECHT: Konkrete Poesie. In: Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte. Hrsg. von Karl Heinz Borok und Rudolf Henns. — Heidelberg, 1970. 100—118.

<sup>27</sup> GOTTFRIED BENN: Probleme der Lyrik. — In: Gesammelte Werke in acht Bänden. — Hrsg. von Dieter Wellershoff. — Bd. 4. Reden und Vorträge. — Wiesbaden: o. J. 1059.

<sup>28</sup> WEINRICH, I. m. 29. és 31.

a konkrét költészetről kifejezetten hangsúlyozza: „Olyan költészet, amely a nyelvről nem úgy beszél, mint valami más tárgyról, hanem a nyelvet magát akarja beszéltetni, mégpedig úgy, hogy kifejleszti annak fonetikus, grafikus, szintaktikus potenciálját fonetikai, grafikai és szintaktikai téren. Egy *lingvisztikus* költészet ugyanolyan novum a történelemben, mint a képzőművészet történetében az absztrakt festészet, amelyhez bizonyára nem véletlenül kapcsolódik közvetlenül egyes szövegek esetében. Ahogy az absztrakt festészet, amely konkrétnek is nevezhető és nevezték is annak, nem egyszerűen új stílust teremtett, amelyet egy még újabb követhetne, úgy a konkrét költészetre sem következhet láthatóan újabb irányzat. A Hugo Friedrich által leírt modern költészeti struktúra-egységből<sup>29</sup> előtörve a konkrét költészet a költészet formátörténetének nemcsak új, hanem az utolsó fejezetét nyitotta meg. Ebben az értelemben lesz gyümölcsöző vagy meddő, de csak a saját területén: a nyelvi tényállások poetikai felkutatásában.”<sup>30</sup>

Erre a kutató-útra indult öt osztrák író: a felső-ausztriai Schalehenből származó Friedrich Achleitner (1930), a bécsi Hans Carl Artmann (1921), Konrad Bayer (1932–1964), Gerhard Rühm (1930) és Oswald Wiener (1935). Ők öten hozták létre az „Exil”-Clubot. Ez a név hivatott volt a fiatal avantgarde művészek helyzetének, mellőzöttségüknek, sőt a bécsi és ausztriai kulturális életből való kitaszítottságuknak a szimbólumát kifejezni. Nagyon különböző utakon közelítették meg a kísérletező és konkrét költészet technikáját és poetológiai felismeréseit; – magát a kifejezést Eugen Gomringertól vették át, a vele való egyetértés jeleként. Gomringer ezzel a fogalommal többek között e költészet előfutáraitól akarta elhatárolni magát: „Látható, hogy milyen elméleti indokolásból alakulhatott ki a »konkrét költészet« kifejezés, tehát általánosan: a konkrét költő világosan látja az anyagot, amelyet ábrázol vagy amelyben ábrázol, jobban szereti, ha minél kevesebb tartalmat nyújt (annyit, amennyi éppen még létezik), hogy azzal konkrét nyelvi formájában meg tudjon birkózni; megbirkózni a modern gondolkodású diszciplínák mindenféle hatása alatt. Őt a nyelv ott érdekli, ahol a beszélve-gondolkodás nagyon komplikált és egyszerű teremtési aktusa kezdődik és ennek analógiájára annak vizuális kezdetén funkcióba lép. A konkrét költőt aligha lehet még összetéveszteni a dadaistával vagy az expresszionistával (mint korszakjelenséggel), még ha bennük [...] mindenképpen előfutárokat lehet is felismerni, akik nyelvi anyagukat – mint ismeretes – gyakran (ha csak maga a játék céljából is) revideálják [...] azt, és észre lehet továbbá venni, hogy a konkrét költészet ismét elvezet a szó és a betűk valóságos egzisztenciájához [...] a részleteken túl azonban azt is meg lehet látni, hogy a konkrét költészet az univerzális közösségi költészet eszméjét kezdi megteremteni, akkor talán itt az ideje, hogy a fogalmakat, a tudást, a hitet és hitetlenséget a költőiségről alaposan revideáljuk.”<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vö. HUGO FRIEDRICH: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Bd. 25. 4. Aufl. der erweiterten Neuausgabe. Hamburg, 1971. 13. old.-on az alábbi szövegeket: „Lehet hogy bennem van a hiba, ha egyet-mást, ami tényszerűségében új lehetne, eredetiségében a költői szerkezetből kerekén száz évvel ezelőtt történt kilépése után már nem vagyok képes felismerni. Az ún. »konkrét költészet« gépiesen kivetett szó- és szótagtörmelékével sterilitása miatt mindenesetre teljesen figyelmen kívül hagyható.”

<sup>30</sup> WAGENKNECHT: I. m. 117.

<sup>31</sup> EUGEN GOMRINGER: Konkrete Dichtung (bevezető). – In: Deutsches Taschenbuch. Nr. 33. a. 40. és köv. oldalak. Vö még Gomringernek hasonló elméleti fejtegetéseit

A nyelvvel mint anyaggal való alapos foglalkozás kapcsán alakult ki Rühmnél, akit saját állítása szerint „a »konstruktivisták« érdekeltek a legjobban, akik a nyelvvel és nem, mint a szürrealisták, csak a nyelvben dolgoztak”,<sup>32</sup> s akiket „az új szövegfogalom”, az „akusztikai jelek”, a hangok és az írás megkülönböztetéséhez szükséges optikai jelek foglalkoztattak, amelyek az anyag feldolgozásakor írásképekké és hangkompozíciókká alakultak át. Rühm útja következetesen vezet el az „olvasandó” és a „meghallgatandó szövegek” alapvető megkülönböztetéséig: „Ha nem akarunk a nyelvnek csak a szemantikai részére szorítkozni, akkor egy szöveg írásbeli rögzítése nemcsak konzerváló, hanem sokkal inkább strukturális és ezenfelül információ-hordozó funkcióval rendelkezik, a forma és tartalom tehát azonosak, a „konkrét szöveg” nem leír valamit, hanem megmutatja azt.”<sup>33</sup>

Ez egyike a „Wiener Gruppe” kevés elméleti kijelentéseinek, s Harald Hartung találó megfigyelése szerint „ez a csoport az irodalmi kísérletek német és svájci vonalához képest [...] kevés szándékot mutatott az elméletek gyártásához.”<sup>34</sup> Amilyen elfogadhatóak Hartung különböző magyarázatai ezzel a ténnyel kapcsolatban – provokációra való hajlam, közvetlenebb, érzékibb kapcsolat a nyelvi anyaggal, a csoportos beszélgetés az elméleti reflexiók levezető szelepeként – tulajdonképpen itt egy ősrégi osztrák furcsaság mutatkozik meg: az osztrák szerző elméleteket csak házi használatra, csak saját gyakorlatához „állít elő”!<sup>35</sup> Meg fog mutatkozni mindenesetre, hogy éppen a konkrét és kísérleti költészet a modern tudományok nem egy elméletétől, hanem egy egész sor teóriájától került függőségbe, amint erről Bense, Gomringer, Weißenbüttel, Schmidt és Vormweg különböző munkái tanúskodnak.<sup>36</sup> Az „új szövegfogalmat” később Rühm még egyszer beépíti az innsbrucki „kolloquium poesie 68”-on a *Mai lira* címmel tartott előadásába. Ebben az előadásban található a következő programmondat, amely az egész irányzatra jellemző és Bense elméletével fennálló kapcsolatát bizonyítja: „...ha a művészet rendelkezik valamilyen funkcióval és jogosultsággal, az csak az innovációé lehet.”<sup>37</sup> Rühm barátaival, akik között fiatal chilei anarchisták is vannak, „az irodalom módszeres csinálásáról” vitatkozik, „amely mindenki számára lehetővé teszi költői művek létrehozását”. A „metodikus invencionizmus” kialakításában a konstruktivista plasztikus Marc Adriannak<sup>38</sup> is fontos része volt, aki rámutatott, hogy az „arany metszés használható az önkényes, intuitív vagy automatikusan előállított, szófajok szerint rendezett szótó permutatív feldolgozásánál, és erre né-

a Konkrete Poesie deutschsprachiger Autoren. Anthologie von Eugen Gomringer. Reclams Universalbibliothek Nr. 9350/51. Stuttgart, 1972. 153–164. oldalát, továbbá könyveinek elméleti fejtegetéseit és bevezetőit (Gomringer-bibliográfia). A Reclam-antológia az osztrákok közül Friedrich Achleitner, Heinz Gappmayr, Ernst Jandl és Gerhard Rühmöt szerepelteti.

<sup>32</sup> GERHARD RÜHM ld. a Die Wiener Gruppe előszavában.

<sup>33</sup> Vö. 7. sz. jegyzetét, 94.

<sup>34</sup> HARTUNG: I. m. 75.

<sup>35</sup> Vö. SUCHY: I. m. 6.

<sup>36</sup> A területnek ma már szinte áttekinthetetlenül gazdag irodalma van. Az itt említettek a legjelentősebb teoretikusai.

<sup>37</sup> GERHARD RÜHM: Lyrik heute. — In: Kolloquium Poesie 1968. (Hrsg. von Peter Weiermair). — Innsbruck, 1968. 8.

<sup>38</sup> MARC ADRIAN (szül. 1930 Bécsben) ma a hamburgi Művészeti Akadémiai tanára. Számos elméleti cikket és röpiratot írt. Vö. Katalog zu „Kunst aus Sprache”. Wien, 1975.

hány példát készített”.<sup>39</sup> Ezeknél a vitáknál az elmélet kitért a szövegek elkészítésére szolgáló előírások elkészítésére; — legyenek ezek konstellációk (ezt a fogalmat Gomringeről vette át), vagy montázsok, amelyeket „mondat-konstellációkként” fogott fel. Módszerbeli szigorúságnak vagy nyelvfilozófiai spekulációknak kevés jelentőségük volt ezeknél a szabad nyelvi és formai játékoknál: „A költészet e fajtájának minősége a válogatástól és a rendtől, valamint attól az érzékenységtől függ, amely a szomszédos mondatok feszültségviszonyaiból adódik.”<sup>40</sup> „Rühm kezdőpontja” — jegyzi meg találóan Hartung — „nem a nyelvi szkepszis, a szemantikus tartalmakban való kételkedés, hanem pozitív kezdőpont, a zenében adott lehetőségek kiterjesztése a nyelv révén: »A szemantikai terület bevonása az eredetileg zenei struktúrákba új nyelvi kifejezőformák arzenálját nyitotta meg.«”<sup>41</sup> Az irodalom ezek szerint a zenéből kiindulva készül; a strukturális lehetőségek kiszélesítése oly mértékben hat lelkesítőleg, hogy az átvitel fő problémáját háttérbe szorítja. Azt lehet mondani, hogy Rühm nem érdekelt a nyelv különleges problémáiban. Ugyanúgy számol a nyelvi jelek önálló realitásával mint azok szemantikai tartalmával, információs jellegével. De ott is „*konkretisztikus*” a módszere, ahol tartalmakról vagy információkról van szó; Rühm a mindenkori téma direkt tárgyi vonatkozású, nem spekulatív megközelítéséről beszél.<sup>42</sup> Nem a tárgy tartalma érdekli tehát, hanem azok a változtatások, amelyeket manipulációkkal rajta el lehet érni. Rühm esztétikai *programja* nem érik *elméletté*, amely áthatná az egyedi művet. „Az esztétikai gyakorlat ennek megfelelően sokalakú és heterogén.”<sup>43</sup> A műveknek ez a sokalakúsága, amelyet a kísérlet különböző irányai mutatnak, ma már kiolvasható Rühm elég nagyszámú könyvéből.<sup>44</sup>

A Club „Exil”, amely később Rühm kiadványában „Wiener Gruppe” néven tűnt fel, többi tagjai a konkrét és kísérletező költészet hevesen vitatott technikáit és módszereit egyéni módon vették át és fejlesztették a maguk számára tovább. A „Wiener Gruppe” egyik legfontosabb vívmánya a nyelvjárás újra felfedezése volt, amely nagy szerephez jutott a csoport művészet- és nyelv-elméleti megfontolásainál. Rühm erről a következőt írja: „A modern költészet számára mi fedeztük fel a nyelvjárást; — ami bennünket a nyelvjárásban érdekelt, az elsősorban annak hangzati gazdagsága (különösen a bécsi nyelvjárásban), amely minden mondanivalóhoz megtalálja a tipikus árnyalatot. Még egyetlen szó is különböző árnyalatokban jelenhet meg, vagyis individualizáltan, ezt próbáljuk amennyire ez 26 betűvel lehetséges, fonetikus írásmóddal érzékeltetni), a nyelvjárás beszélt nyelvben, amellyel ellentétben az ’írott nyelvben’ minden szó objektívaltán és mereven jelenik meg (de éppen az egyedi szó e merevségének felismeréséből induljon ki az újabb, ’emelkedett’ költészet, hiszen a szavak így kompakt építőkövekként szinte felkínálják magukat). A szürrealizmus folyton a tudatalattira hivatkozva elsiklott azon nem jelentéktelen tény fölött, hogy a nyelvjárás mindennapi »gondolkodásunkban« és ezáltal tudatalatti énünkben is kimagasló szerepet játszik. Valósághoz való közelsége

<sup>39</sup> GERHARD RÜHM: Die Wiener Gruppe. 14.

<sup>40</sup> Uo. 22.

<sup>41</sup> Vö. GERHARD RÜHM saját auditív szövegeiről — in: Neues Hörspiel. Hrsg. von K. Schöning. Frankfurt am Main, 1970. 47. old.

<sup>42</sup> Uo. 57.

<sup>43</sup> HARTUNG: I. m. 76.

<sup>44</sup> GERHARD RÜHM: Hosn, Rosn, baa. Wiener Dialektgedichte. Gemeinsam mit Achleitner und Artmann. — Wien, 1959. Ld. még ehhez további köteteit.

és kifejezőképességének a közvetlensége révén végül is láthatóan jó lehetőség nyílik arra, hogy a szavak újfajta szembeállításával elidegenedést és ezáltal a szavak újraértékelését érjük el. Így, véleményünk szerint, a nyelvjárásnak új sajátosságait ismerhetjük fel.”<sup>45</sup> A teljesen átfunkcionált nyelvjárásköltészet legrepresentatívabb képviselője ma bizonyára a lírikus M. C. Artmann, akinek költői fantáziája szürrealista alapokra épül, és akinek sokrétű tehetsége nyilván nyelvi anyagtudatát is kifinomította. Ennek az anyagtudatnak az érzékeny tétele ugyanis a kísérletező és konkrét költészet különleges célja! *Med aner schwaoazzn dintn* (Fekete tintával, 1958) című kötetéből bestseller lett. Bayer, Achleitner és Rühm szintén írtak verseket (konstellációkat és montázsokat) nyelvjárásban. Szembetűnő ebben az új nyelvjárási költészetben szándékos „rosszindulatúsága”, az a mód, ahogy a mindennapos klisékből konstellációkat csinál, amelyek Alfred Doppler találó megjegyzése szerint „váratlanul megkérdőjelezi az elismertet, az illendőt és a megszokottat, vagy kínos ellentétet fedeznek fel az erényes és konvencionális, ill. a tényleges realitás között”.<sup>46</sup> Artmann, aki abban az időben, mikor a csoport kialakult a bécsi „Art-Club” avantgarde művészköréből, a csoport vezéregyénisége volt, később – mikor a csoport szétszakadása „társ-csoportokra” (Rühm) megkezdődött, hogy 1964-ben Bayer öngyilkossága után teljesen feloszoljon – megint elkülönült tőle, de tagjaival továbbra is baráti kapcsolatban maradt. Széles körű munkásságáról, amely nagy területre szóródott szét, még mindig nem jelent meg teljes bibliográfia.<sup>47</sup> Friederike Mayröcker mellett, aki szintén szürrealista technikával dolgozik, minden bizonnyal Artmann maradt a csoport legjelentősebb költője. Munkássága pontosan a „poesis” (a tiszta „csinálás”) és a tudatalatti által irányított fantázia – amely fel tudja használni szerencsésen az érzékeny tett anyagtudatot – közötti feszültségviszonyokból alakul ki. „Innovációi” nem csak egy kommunikációra és információra épülő, mennyiségi szempontokkal mérő esztétika, amolyan racionális számítások terméke, ahogyan azt Bense kifejlesztette.

Friedrich Achleitner, aki pályafutását építészettel kezdte, nyelvjárásban írt költészete mellett szintén a montázs- és konstelláció-technika elkötelezettje. Sokszor a legszárazabb szövegek montázsából nyer meglepő hatásokat és „fekete humort”. Itt hasznosítja az „irodalmi kabaré”-ből hozott tapasztalatait; ezt a kabarét 1958 – 1959-ig H. C. Artmann-nal, Konrad Bayerrel, Oswald Wienerrel és Gerhard Rühmmel közösen alakította ki. Achleitner, aki közben a bécsi Kunstakademie építészettörténész docense lett, viszonylag keveset publikált.<sup>48</sup>

A modern gondolkodású diszciplínák hatása a konkrét költészetre – amiről Gomringer beszélt –, különösen annak sajátos jellegű érvényesülése, Konrad Bayernél és Oswald Wienernél figyelhető meg. Mindkettejük számára egy

<sup>45</sup> Die Wiener Gruppe, 20.

<sup>46</sup> ALFRED DOPPLER: Interpretationshinweise zur modernen Lyrik. — In: Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung. redigiert von Leo Kober = Untersuchungen zur österr. Literatur des 20. Jhts. Hrsg. von Karl Koweindl. 3. köt. — Wien, 1969. 79.

<sup>47</sup> HANS CARL ARTMANN 1959-ben megjelent nyelvjárási költeményei (*Med ana schwaoazzn dintn*) óta számos verskötetet publikált mint a Bécsi csoport tagja. — Vö. ehhez Über H. C. Artmann. Hrsg. von Gerald Bisinger. — Frankfurt am Main, 1975. Edition Suhrkamp, 541.

<sup>48</sup> FRIEDRICH ACHLEITNER: Die Wiener Gruppe. Beiträge in ... — Hamburg 1967. Saját verskötetei is ugyanezt az irányt demonstrálják.

ideig matematikai elvek, kibernetikai tanulmányok stb. bírtak nagy jelentőséggel. Nyelvi kísérleteikbe belevonták saját szubjektivitásukat is, s ezzel az egzisztenciális és művészi következetességgel már tulajdonképpen átléptek a tiszta nyelvi kísérlet határait. Bayer annyira kísérletezett önmagával, hogy öngyilkossága is ennek lett a következménye. Matematikai elképzeléseit egy beszélőgép utópiájával kötötte össze. Harald Hartung interpretációja szerint „ez az utópia” abban állt, hogy feltételezte; a gépen keresztül vezető kerülőúton (a kísérleti mód) megvalósítható a funkciók tökéletes természetessége – a költészet. „Ez a sátáni ötletnek nevezhető tézis, amelynek követése, majd kudarca Konrad Bayer életét és munkásságát teljes mértékben kitöltötte.”<sup>49</sup> Mint Hartung ezt találóan megjegyezte, „Bayer legfontosabb szövegeivel, amelyeket halálát követően Gerhard Rühm tett közzé,<sup>50</sup> olyat követelt az új technikáktól (montázs és a nyelvi manipuláció), amelyre azok még ez ideig nem voltak képesek.”<sup>51</sup>

Míg Bayer a rombolást saját maga ellen fordította, Oswald Wiener azt a nyelvet ellen használta fel. Hartung szerint ez az eltávolodás a „Wiener Gruppe” tevékenységétől, elfordulás azoktól a kísérletektől is, amelyek ugyan operálnak a nyelvvel, de annak lényegét nem érintik. *Közép-Európa megjavítása* (1969) című regénye szerinte is „lázadás a nyelv ellen”, amelyben minden irodalmi kísérlet megvalósul: „Költészet, ha a nyelvvel való kapcsolat reménytelensége miatt más képet alkotsz, hogy többet megérts, vakon hisz az ember, ha a kép pontosan illik, mert akkor megértette teljesen, az a dolog egy példakép, a világ a kis Luise kifestőkönyve; – úgy hisszük, a leírás módjának is van valami szerepe, legalább változik a helyzet.”<sup>52</sup>

Wiener tiltakozik e „helyzet” ellen, amely számára valóságrendezés a nyelv révén. Wiener a kísérleti irodalom technikáit csak bizonyos esetekben használja „funkcionálisan” (Hartung). Nyelvi kísérletei le akarják rázni a nyelv kötöttségeit. Nagyon helyesen jegyzi meg Hartung: „Azt a paradoxont, hogy a támadás a nyelv ellen a nyelvben megy végbe, a költő nem tudta feloldani.”<sup>53</sup>

Friederike Mayröcker és Ernst Jandl már korán érezték, hogy milyen közel állnak a „Wiener Gruppe” törekvéseihez. Említettük, hogy H. C. Artmann mellett Friederike Mayröcker tartozott az osztrák avantgarde legjelentősebb költői közé. Ezt talán az is bizonyítja, hogy – ha hosszú évek múltán is, mert addig Ausztriában egyáltalán nem vették őket tudomásul – most a nagy osztrák Állami Díjat (Artmann) és az Irodalmi Díjat (Mayröcker) adományozták nekik.

Az 1924-ben Bécsben született költőnő, akinek pályafutása még a „naiv” és „szentimentális” költészetből indult el (Doppler),<sup>54</sup> közben minden modern kísérleti módszert megismert és azokat szuverén módon alkalmazza. Gerald Bisinger találó kifejezése szerint azonban Mayröcker „abban különbözik a leg-

<sup>49</sup> HARTUNG: I. m. 82.

<sup>50</sup> KONRAD BAYER: *Der Kopf des vitus Behring*. — Hamburg, 1965. — és *Der sechste Sinn*. — Hamburg, 1966.

<sup>51</sup> HARTUNG: I. m. 82.

<sup>52</sup> OSWALD WIENER: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. — Reinbek bei Hamburg. — 1969. XV.

<sup>53</sup> HARTUNG: I. m. 83.

<sup>54</sup> A. DOPPLER (I. m. 82–83.) három lírafajtáról beszél, a naivról, a szentimentálisról és a konkrétóról; ez utóbbi megmaradt a nyelv birodalmán belül és több vagy kevesebb sikerrel kísérletezik, nyelvmezőket rendezget egymáshoz viszonyítva, és a nyelvben meglevő feszültségeket használja ki.

több kísérletező szerzőtől, hogy nemcsak megtanítható és megtanulható kerekben, módszerekben és technikákban ábrázol (többek között tehát nagyon fontos elő- és műhelymunkákban), hanem költészetet mint egyedi jelenséget, mint saját költői szövegeit mutatja be”.<sup>55</sup> A tudatalattiból táplált fantáziája magasfokú anyagérzékenységgel párosul, amik képessé teszik nemcsak szemantikus, hanem fonetikus asszociációs sorozatok alkotására is, amikkel „szópoliédereit” (Weibel) képzi. Ha megszokta az ember bizonyos nagy, montázsverseiben vezérmotívumként visszajelző szavait, kedve támad, hogy módszerétől, az „asszociatív progressziótól” ösztönözve nyílt szövegeit, amelyek néha színtagmatikai konstellációik, szabad asszociációval továbbépítse. Mikor Peter Weibel az író költészetét analizálja, egy helyen megállapítja: „Ismételt közéletésnél fellazulnak a megkapó szépség víziói, rapportszisztémák, struktúrák, affinitások, sorok, analógiák; egy szó feltűnik egy helyzetben, hogy később egy másik helyen váratlanul ismét megjelenjen, helye diszkontinálható; az előljárók, a főnevek, a melléknevek funkciójának megváltozása; abszolút- és birtokosmetaforák, hüpallágiák.”<sup>56</sup> Hasonlókat lehetne mondani a két legújabb prózakötetéről (*Egy-egy felhős csúcs* és *Fény a tájon*) mondani. Ezek „konkrét elbeszélések”, amelyek megint egyszer megmutatják a jelenkori beszéd és a nyelv központi tematikáját és elliptikus nyílt formájukkal mindenképpen a mai osztrák irodalom legjelentősebb prózaművei közé számítanak. A *Miniszörny álmolexikoná*-ban Ernst Jandl már 1968-ban felfedezte a benne újonnan teremtetett „költői teret”; — ez egy konstans struktúra és egy variábilis formamodellből alakul ki, amelyben űrutazások és álmotutazások lehetségesek.<sup>57</sup>

F. Mayröcker egy helyütt arról ír, hogyan használ fel verseiben rimelő elemeket, hogyan „termel” esztétikailag híg és sűrű részeket, hogyan dolgoz be szóanyagot. Kollázsokat, montázsokat, asszemblázsokat csinál, igékből főneveket és főnevekből igéket képez, mindenekelőtt vezérmotívumként ismétléseket használ, s elmondta, hogy elsősorban a diszparát dolgokat akarja harmonizálni, nemcsak fáradt kiegyenlítéssel, hanem a szavak erejének sokoldalú koegzisztenciájával, a legellentétebb elemek egyszerre létezésével;<sup>58</sup> mindez „poézis”, és a nyelvből készül. De ahogyan ebből „költészet” lesz, az néha a költő számára is érthetetlen, felfoghatatlan, hihetetlen... s mégis erről tanúskodik gazdag munkássága.<sup>59</sup>

Az 1925-ben Bécsben született Ernst Jandl fennkölt elődök egész sorára hivatkozhat; Gertrud Steinre, a Dada művészeire és egyes inspiráló gondolkodókra az expresszionizmus és a szürrealizmus korából.<sup>60</sup> A költő két irányba orientálódik: a rendes hétköznapi nyelv felé, amelyet kezdeti idejében használt, és a konkrét költészet felé, amelynek lehetőségeit, a „hangverset” és a „vizuális

<sup>55</sup> GERALD BISINGER: Demonstration von Poesie. Zu Friederike Mayröckers Tod durch Musen. — In: Diskus, Frankfurt am Main, 1/1966.

<sup>56</sup> PETER WEIBEL: Eine Kette schweigsamer Abschwörungen. Zur Lyrik Friederike Mayröckers. in: Diskus, 1/1966. — Új megjelenés: P. W.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Edition Literaturproduzenten. Wien, 1973. 14.

<sup>57</sup> ERNST JANDL: Ein nur poetischer Raum. Zur Prosa von Friederike Mayröcker. In: „Views and Reviews of Modern German Literature”. Festschrift for Adolf D. Klarman, edited by Karl S. Weimar. München, 1974. 285—290.

<sup>58</sup> A szerzővel 1966-ban készített magnetofon-felvétel a „Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur” birtokában van.

<sup>59</sup> FRIDERIKE MAYRÖCKERnek 1956 óta számos kötete jelent meg.

<sup>60</sup> Vö. ERNST JANDL: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Grácban elhangzott előadás, megjelent: Protokolle 1970, 25—40., átdolgozva in: Deutscher Taschenbuchverlag Nr. 33. 41—49.

költeményt” teljesen kiaknázza. Számára „a konkrét vers tárgy, nem pedig egy tárgyról való kijelentés. Megvalósítja a nyelven belüli lehetőségeket. Struktúrája egyenrangú elemek összjátékából alakul ki”.<sup>61</sup> A szerző 1974-ben megjelent *Mindenkinek* c. gyűjteményének mottójául megalapozottan választotta e mondatot: „írásztalom mindenki számára terítve van”. Azoknak, akik még mindig a megszokottat részesítik előnyben, a nyelv információs és kommunikációs jellegét, *Más szemek* c. verseskötetéből közöl válogatást, s azok lassan növekvő körének pedig, akik érzékenyebb nyelvi anyagtudattal rendelkeznek, a „konkrét költészet” sokféle ábrázolási lehetőségeit közvetíti, amelyben a „poiesis” szót eredeti görög jelentésében a „csinálásnak” a „dolgoz nyelvű anyagból való előállításának” értelmében nagyon szigorúan veszi. Ezért a szerző E. Jandl számára, aki, a Trakl-díjjal a régen kiérdemelt elismerést megkapta, „ezek a modern világköltészet legtisztább példái [...] olyan költészet, amely nem tereli el magáról a figyelmet, és nem tereli semmi másra a gondolatokat. Nem illuzionisztikus és nem didaktikus. Olyan költészet, amely semmi olyant nem tartalmaz, amit előre lehetne tudni”.<sup>62</sup> „Csinálmány”, olyan mű, amit alkotója magának és másoknak „megmutat”, hogy több vagy kevesebb örömet szerezzen. Ez a kötet a megrázó *Német költeményt* és még másokat is tartalmaz, amelyek a korszak fölött mondanak ítéletet. Még akkor is, ha Jandl csak „hang-verseket” „csinál” és mesterien szaval, sokszor pálcát tör a korszak fölött. Heselhans a „hang-verseket” és a konkrét költészetet a groteszk irodalomhoz sorolta. Jandl költészetének kabaretisztikus és groteszk vonása szembeötlő, és közvetlenül a két világháború közötti szociáldemokrata kisművészet legjobb tradícióira nyúl vissza. Humorérzéssel kell rendelkezünk, hogy Jandl játékait élvezettel követhessük. Jandl, aki az Innsbrucki Heinz Gappmayrt<sup>63</sup> és annak „vizuális költészetét” nagyra értékeli, a „vizuális költészet” területén is eredményesen működött, és egy pár kitűnő grafikai „képötletet” „mutatott be”. Sokoldalú munkássága tanúsítja,<sup>64</sup> hogy kiváló „alkotó”, tehát „költő”.

Hartung már a „konkrét költészet” kimerülésének bizonyos jeleit véli felfedezni, mikor annak elfogadott elméletei a kizárólagos játékkal szemben háttérbe szorulnak. Éppen Jandl példáján akarja azt demonstrálni: „Nem kevés szövege olyan, mint egy konkrét kontrafaktúra a tradicionális versformákhoz, pl. a szonetthez. Az irritáció elért effektusa azonban magára a „konkrét költészet” módszerére hat vissza: Nem olyanok-e az egyes szövegek, pl. Jandl különböző variációi a szonettformára, mintha a „konkrét költészet” paródiái lennének?”<sup>65</sup> Kicsúfolja a szójáték és az idegen nyelvű konstellációk alkalmazására való hajlandóságot és „talán sok konkrét költő művészeti tendenciáit is”, és „szókonkretisztikusan” rosszul érti a „konkrét költészet” egyik kedvenc kifejezését, a »montázs«, terminust is: „Montage, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag” (hétfők, keddek, szerdák, csütörtökök) stb. mind a hét nap alkalmas a montázsra, a modern költő hajlik a montázsra, kisajátítja a Montagokat. [Németül; Montage (montázs) = Montage (hétfők), – a ford.]

Ezzel Jandl olyan formai elvre céloz, amelyből konvenció lett, és a vele kapcsolatos teoretikus igényre. Az elméletre irányuló konkrét irodalommal

<sup>61</sup> Uo. 47.

<sup>62</sup> ERNST JANDL: Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltichtung. In: Protokolle, 1966, 153.

<sup>63</sup> Vö. 6. sz. jegyzet.

<sup>64</sup> ERNST JANDL 1956 óta publikál rendszeresen.

<sup>65</sup> HARTUNG: I. m. 97–98.



szemben Jandl pragmatikusan viselkedik. Minden avantgardisztikus doktrínával szembeni averziója nem utolsósorban abban mutatkozik meg, hogy kísérletező és konkrét költészete mellett mindig írt olyan verseket is, amelyek tradicionális kifejezésre és szemantikai tartalomra törekednek. Legalábbis saját személyére vonatkozólag Jandl elvetette azt a tézist, hogy „a kísérletező kezdet visszafordíthatatlan, és egy kifejezésre és realitásra épülő költészet elavult”.<sup>66</sup>

Hartung érvelése már csak azért sem hat meggyőzőnek, mert a „kísérletező és konkrét költészet” eddig csak korlátozott mértékben nyert meg egy — egyesek által „ezoterikusnak” kikiáltott — közönséget. Aki Jandl harcát a „konkrét költészet”-ért ismeri, tudja, hogy doktrínák elleni averzióról szó sem lehet. Azt sem hangoztatta sohasem, hogy a „kísérletező költészet”-tel kezdődő folyamat visszafordíthatatlan. Minden művészi aktust „a szabadság realizálásaként” értelmezett.<sup>67</sup>

1975-ben a bécsi „Huszadik század múzeuma” a „Gráci szerzőgyűlésel” együttműködve bemutatta a *Művészet mint nyelv* című kiállítást, 25 év osztrák „konkrét és kísérletező költészet” figyelemre méltó teljesítményét, amely a kimerülésnek semmi jelét sem érezte, inkább aktivitásról tanúskodott, amely Bécsről Ausztria más városaira is áttért. A nyelv tematizálása a képzőművészet és az irodalom sok művészeére gyakorolt hatást, akik folytatták a „Wiener Gruppe” úttörőinek munkáját: Christian Ludwig Attersee, Josef Bauer, Heimrad Bäcker, Gottfried Bechtold, Elfriede Czurda, Valie Expert, Friedrich Hahn, Fritz Lichtenauer, Reinhard Preißnitz, a Dieter Roth—Arnulf—Rainer Csoport, W. Domenik Steiger és Peter Weibel megmutatták, hogy milyen lehetőségeket tudtak nyerni a „konkrét és kísérletező művészet” formáiból, miközben a pop- és a concept-art elemeit is gyümölcsözően bevonták. Peter Weiermair bevezetője a kiállítás katalógusához igen eredményesen tárgyalja az új lehetőségeket.

Természetesen a kísérletező irodalmat két oldalról is támadták és támadják ma is: polgári és marxista oldalról, amelyek közül az utóbbi rendelkezik láthatóan erősebb érvekkel. Enzensbergerrel kezdve, Renate Mattheien keresztül egészen Kopfermannig elsősorban ennek az irodalomnak a társadalomkritikára és a társadalom megváltoztatására irányuló igényét kérdőjelezi meg. Ez egyfelől az irodalmi helyzet politikai átítatottságával, másrészt ennek az irodalomnak bizonyos „elit trend”-ektől való elfordulásával függ össze. Érdekes, hogy olyan különböző elmék, mint Thomas Kopfermann és Rudolf Nikolaus Maier,<sup>68</sup> kritikai elemzéseikben arra a hasonló eredményre jutnak, hogy az „absztrakt és a konkrét költészet” az ún. „másodteremtés” rendszerének legitim kifejezése, amint ezt Hans Freyer technicizált világ modelljeként írta le.<sup>69</sup> Ha az új avantgarde tényleg elvesztette társadalomkritikai relevanciáját és a változtatáshoz való lehetőségét, akkor ez azért van, mert az avantgarde-mozgalmak támadása a művészet intézménye ellen meghíusult. „Történelmi tény, hogy az avantgarde-mozgalmak után is keletkeztek művészi alkotások, és hogy a művészet társadalmi intézménye az avantgarde támadásokkal szemben ellenállónak bizonyult [...] Az avantgarde intenciók újrafelvétele

<sup>66</sup> Uo. 98—99.

<sup>67</sup> Ezzel a megállapítással kezdi JANDL 1970-ben Grácban elhangzott előadását.

<sup>68</sup> RUDOLF NIKOLAUS MAIER: *Paradies der Weltlosigkeit. Untersuchungen zur abstrakten Dichtung seit 1909.* — Stuttgart, 1964.

<sup>69</sup> Vö. HANS FREYER: *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters.* — Stuttgart, 1955, különösen 79—116. oldalakat.

az avantgardizmus eszközeivel megváltozott összefüggésben már a történelmi avantgarde korlátozott hatását sem érheti el. Ha azok az eszközök, amelyekkel az avantgardisták a művészet megszüntetését akarták elérni, közben művészi módszerekké léptek elő, alkalmazásukkal már nem lehet összekötni az életforma megújítására irányuló jogos igényt. Sarkított fogalmazásban ez azt jelenti, hogy neoavantgarde érvényesíti az *avantgarde*-ot mint *művészetet* és ezáltal elveti, az eredeti intézményesített avantgarde-ot. Ez attól a tudattól függetlenül érvényes, amivel a művészek ténykedésükkel kapcsolatban rendelkeznek, és ami nyugodtan lehet avantgarde. Ami a művek társadalmi hatását illeti, ezt nem az a tudat határozza meg, amit a művészek egyéb ténykedésükkel kötnek össze, hanem alkotásaikkal. A neoavantgarde művészet autonóm művészet a szó teljes értelmében, és ez a következőt jelenti: elveti azt az avantgarde szándékot, hogy a művészetet visszavezesse az élet gyakorlatába [...]. Az a benyomás alakulhatna ki, hogy a polgári társadalom művészetének további fejlődésében az avantgarde-mozgalmaknak nincs különösebb jelentőségük. Ennek azonban az ellenkezője igaz. Míg az avantgarde-mozgalmak politikai szándékai (az élet gyakorlatának újjászervezése a művészet által) megvalósíthatatlanok maradtak, szinte nem lehet túlbecsülni hatását a művészet területén. Itt az avantgarde tényleg forradalmasítóan hatott, elsősorban azzal, hogy az organikus művészi alkotás tradicionális fogalmát szétrombolta és egy másikat helyezett a helyébe [...].”<sup>70</sup>

Ezért még nem „ütött a konkrét és kísérletező költészet órája”,<sup>71</sup> ahogyan ezt Hartung gondolja. Nehéz lesz azonban ennek a művészetnek az új jel- és jelzővilágát értelmezni. A „kísérletező és konkrét költészet” képviselői a jövő költészetének tekintik tevékenységüket. Talán a jövő osztrák költészetének sem az lesz a feladata, hogy az elmúlt időkről írjon sokrétű tradíciók többé-kevésbé egyforma tartalmával, hanem az idő-tér-kontinuum egy most még le nem írható világáról, amely a negyedik dimenzió emberéé lesz, új jel- és jelzővilág segítségével, amellyel titokzatosan szembeszállhat a régi jelekkel. A bécsi Friederike Mayröcker-nél találjuk ezt a szép sort: „a jelek ... minden oldalról jönnek.”<sup>72</sup>

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

ROBERT PICHL

## *Ingeborg Bachmann életműve mint az osztrák irodalomtudomány új problémája*

Először paradoxnak tűnhet, hogy Ingeborg Bachmann életművét, amely, mint ismeretes, évek óta jó és nagyrészt könnyen hozzáférhető kiadásokban áll az olvasóközönség rendelkezésére és a *Malina* című regény, valamint a *Simultan* című elbeszélés-ciklus kivételével gyakran képezte már kifejezetten

<sup>70</sup> PETER BÜRGER: I. m. 77.

<sup>71</sup> HARTUNG: I. m. 163.

<sup>72</sup> FRIEDERIKE MAYRÖCKER: Je ein umwölakter Gipfel. — Neuwied, 1973. 85.

metodikai orientációjú vizsgálatok tárgyát, most az osztrák irodalomtudomány új problémájaként tüntetjük fel. Mindenekelőtt azoknak az alapvetően fontos filológiai előmunkálatoknak a sora jogosít fel erre bennünket, amelyeket Ingeborg Bachmann 1973-ban bekövetkezett halála óta a kutatók elvégeztek, vagy amelyek most közelednek befejezésükhöz.

Ingeborg Bachmann örökösei a megbízott szerkesztőkkel együtt először is kritikailag átvizsgálták és rendezték az irodalmi hagyatékat. A munka során számos, eddig ismeretlen vagy legalábbis nem publikált szövegre bukkantak.<sup>1</sup> Ehhez kapcsolódóan kezdődött meg a művek teljes kiadása, amely azután újabb céltudatos dokumentációs munkát igényelt Rómában, Kötschachban és Bécsben. A kutatók egyrészt megpróbálták összegyűjteni a negyvenes évek vége óta a különböző lapok tárcarovataiban először publikált korai verseket és elbeszéléseket,<sup>2</sup> másrészt megkísérelték, hogy az eddig megjelent művekről szóló recenziókból és újságjegyzetekből összeállítást készítsenek.<sup>3</sup> Ennek a dokumentációs munkának az eredményei örvendetes módon részben a mintegy két éve készülő Bachmann-bibliográfia céljaira is felhasználhatók.<sup>4</sup> Ezenkívül 1975 szeptembere óta folyik Ingeborg Bachmann magánkönyvtárának katalógizálása, amelynek célja, hogy a későbbi irodalomtörténeti értékelést lehetővé tegye.<sup>5</sup> Már ebből a rövid áttekintésből is lemérhető tehát, hogy még jelentős mennyiségű munkát kell elvégezni addig, amíg a minden interpretáció számára alapvetően fontos „filológiai előfeltételek”-kel teljes mértékben rendelkezni fogunk.

Az Ingeborg Bachmann életművében új problémát látó irodalomtudósoknak van egy további, különösen nyomós érve is, amely abból a tényből ered, hogy ezt az életművet ma már bizonyos távlatból szemlélhetjük, tehát módszertani előnyt élvezünk Bachmann azon interpretációival szemben, akik annakidején egyes műveit mint az éppen akkor születő kortársi irodalom részeit vizsgálták.

Jürgen P. Wallmann már 1974-ben megjegyezte Ingeborg Bachmann két lírai ciklusának újabb kiadásával kapcsolatban, hogy annak a nagy lelkesedésnek az oka, amelyet sok recensens és interpretátor e költemények első megjelenése alkalmával tanúsított, és amely a művek valódi értékét sem hagyta figyelmen kívül, elsősorban mégiscsak az „új varázsa”-ban rejlett: „[Bachmann] annakidején új hangot hozott a német nyelvű lírába, amelyben Benn mindent fölülmuló öregkori művein kívül egy egyre szófukarabbá és szegényesebbé váló romköltészet uralkodott. Ebben a helyzetben Ingeborg

<sup>1</sup> A köszönet ezért a kényes és fáradságos munkáért elsősorban Ingeborg Bachmann testvéreit, *Isolde Mosert* és *Dr. Heinz Walter Bachmann*t (Kötschach), valamint *Christine Koschelt*, *Inge von Weidenbaum*ot (Róma) és *Dr. Clemens Münster* professzort (München) illeti meg.

<sup>2</sup> Az örökösök megbízásából és az Österreichische Nationalbibliothek hírlapállománya részére végzett kutatómunkát a szerző koordinálta, magát a munkát nagyrészt *Elfride Blahacek* (Bécs) végezte el.

<sup>3</sup> A tervek szerint ennek az *Isolde Moser* által *Pia Pregel* (Bécs) közreműködésével létrehozott dokumentációs anyagnak a másolatait a szükségleteknek megfelelően a bécsi „Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur” rendelkezésére fogják bocsátani az intézmény gyűjteményéből való kiegészítés céljából.

<sup>4</sup> A személyes bibliográfia szerkesztését *Frauke* és *Otto Barciß-Ohloff* (Bern) végzik.

<sup>5</sup> A szerző ezen a helyen mond köszönetet különösen *Isolde Moser* asszonynak azért, hogy lehetővé tette számára ezt a munkát, valamint sok más egyéb segítségért. Köszönetet mond tanítványának, *Edwin Radnitzkynak* is (Bécs) megbízható együttműködéséért.

Bachmann költészete szinte szabadítólag hatott, mert gondolati szilárdság és nagyfokú zeneiség egyesült benne, mert a lírai intellektus és az erőteljes szubjektivitás a jelen és a mítosz összefonódását eredményezte”.<sup>6</sup> Ám az új kiadás időpontjában ugyanezekben a körökben már bizonyos zavar, sőt a hajdan anynyira ünnepezt líra messzemenő lebecsülése volt érezhető.<sup>7</sup>

Hasonló megfigyelésekről ad számot Holger Pausch nemrég megjelent monográfiájában. Leírja, hogy már az első publikáció idején is akadtak bíráló hangok, amelyek azonban többnyire elfogult és a művek jellegéhez nem illő érvelésükkel saját magukat diszkvalifikálták.<sup>8</sup> Úgy tűnik, hogy a ma nagyobb távlatot biztosító szemszögéből a műveknek éppen ezt az egyénien művészi sajátosságát lehet élesebben megrajzolni és fenntartásoktól mentesen elemezni. Az újonnan kimunkált filológiai és dokumentációs anyag alapján a jövőben részben felül kellene és lehetne vizsgálni, részben hitelesebbé kellene és lehetne tenni vagy teljesen újból kellene indokolni azokat az értéktételeket, amelyeket a szekunder irodalom örökös érvénnyel látszott megalkotni, továbbá az interpretáció azon kiindulópontjait, amelyek a mű keletkezése és recepciója közötti csekély időkülönbség ellenére magától értetődő mivoltukkal szinte az örökkévalóság számára megállapítottaknak tűntek, amelyeket azután következőképpen újra felhasználtak és így fokozatosan „kanonizáltak”, végül pedig még azt a gyakorta csupán irodalmi divatok szuggerálta törekvést is, hogy egyszer már „a Bachmann”-nal is foglalkozni kell. Mindenekelőtt azonban az látszik szükségesnek, hogy a jövőben esetleg szélesebb körben kibontakozó Ingeborg Bachmann-kutatás a tartalmi mondanivaló, a művészi forma és a társadalmi jelentőség néha már túlzottan sommásan megmosolygott elvi szempontjai szerint olyan megvilágításba kerüljön, amelyben majd először válik teljesen felismerhetővé, hogy hogyan nőnek ki a művek helyhez és időhöz való kötöttségükből és hogyan tesznek szert a történelmi koron túlmutató, általános érvényű jelentőségre és hogyan válnak ebben az értelemben befogadhatóvá.

Ez a tanulmány nem képes arra és nem is lehet célja, hogy helyettesítse az eddigi kutatásról szóló számadást vagy hogy monográfiát pótoljon. Inkább arra szeretne vállalkozni, hogy az új tények még meglehetősen elnagyolt áttekintéséből származó ismeretekkel további gondolati támpontokat nyújtson a későbbi interpretációk számára, és tágabb horizontot nyisson a problémák szemléléséhez. A cél távolról sem a kutatás mai állásával folytatandó polémia, csupán arra utalunk, hogy lehetséges és egyes esetekben szükséges is az eddig elért eredmények továbbfejlesztése, illetve más módon való felhasználása.

Mint ismeretes, a jelenkor irodalmának legtöbb interpretátora korántsem szorítkozik az egyes művek immanens vizsgálatára, hanem a régebbi korok művei irodalomtörténeti feldolgozásának mintájára megpróbál a kortárs irodalom számára is stabil helyet kijelölni az irodalom egészében. A szükséges érvelés jellegét azok az eszmei és művészi áramlatok határozzák meg, amelyek

<sup>6</sup> JÜRGEN P. WALLMANN: Recenzió Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit. Anrufung des Großen Bären* című verseskötetéhez. Serie Piper Nr. 78. München, 1974. Piper, Literatur und Kritik, 9, 1974. 420.

<sup>7</sup> Uo. 419.

<sup>8</sup> HOLGER PAUSCH: Ingeborg Bachmann, Berlin, 1975. Colloquium Verlag, (Köpfe des XX. Jahrhunderts, 81. kötet) 5–8. A „Fragwürdige Lobrednerei” (Kétes dicsőimnuszok) című 1. fejezetben a szerző mind az irodalomkritikusok zömének túlzott dicsőreteit, mind a szórványos bírálatokat szubjektívnek és egyoldalúnak ábrázolta.

a művészt érik, azok a kapcsolatok, amelyek más szerzőkhöz fűzik, végül pedig maguknak az életrajzi tényeknek a lehető legpontosabb ismerete is. Ingeborg Bachmann esetében ezeket az inkább hézagosnak nevezhető életrajzi ismereteket eddig főként két szempontból vizsgálták. Egyfelől művészi hovatartozását és fejlődését akarták kiolvasni belőlük, másfelől műveiben újra meg újra olyan életrajzi adatokat véltek felfedezni, amelyekről egyszersmind úgy tűnt, hogy a művész reális életére való visszacsatolás útján interpretálhatók.

Így láttak hozzá, hogy a gyakran változtatott lakóhelyekből (Klagenfurt, Bécs, Berlin, közben többször Olaszország, Zürich és végül ismét Róma) és az időközben kötött barátságokból és irodalmi kapcsolatokból (a háború utáni korszak bécsi irodalmi köre, a „Gruppe 47”, H. W. Henze, Max Frisch, a római irodalmárok, hogy csak néhányat említsünk) megszerkesszék fejlődésének azt a vonalát, amelynek állomásai szerint műveinek egyes csoportjait besorolták. Az összes részlet együttes szemléletéből azután kialakult az örökké nyugtalan, kissé önfejlő „poetessa” képe, amelyet „communis opinio”-vá nyilvánítottak, a művész képe, aki kezdetben csak a líra terén alkotott, majd 1956-ban a lírai alkotással egycsapásra felhagyott, hogy helyet adjon az epikai művek, hangjátékok és szöveggönyvek széles áradatának. Az irodalomkritika általában a *Malina* című regényben látja Ingeborg Bachmann életművének csúcspontját, de anélkül, hogy a regénnyel magával különösebben intenzíven foglalkozna.<sup>9</sup> Úgy látszik, hogy a *Simultan* című elbeszélés-ciklust a tudományos feldolgozás eddig teljesen mellőzte.

Anélkül, hogy az irodalmi esszéírás néhány, szinte a képes hetilapok színvonalán álló vadhajtasával most közelebbről foglalkoznánk, meg kell állapítanunk, hogy a külső tényeknek oly meggyőzőnek tűnő egymás mellé állítása alapján a komoly tudományos kutatás is hozott létre merev kliséket Ingeborg Bachmann-nal kapcsolatban. Művészi fejlődését, különösen a líráról a prózára illetve a drámaszerű formákra való hirtelen átváltását például azonosítják Hugo von Hofmannsthal hasonló útjával, és ennek alapján azután természetesen további elszórt következtetésekre nyílik alkalom a két szerző írásművészetéből világképüket illetően, továbbá arra vonatkozóan, hogy mennyire érvényesülnek náluk a hagyományok és a „tipikus osztrák jelleg”. Kétségtelen, hogy senki sem tagadná azt a művészi programjukat illető hasonlóságot, amely Hofmannsthal és Ingeborg Bachmann között a nyelvi kifejezés lehetőségeinek problematikájában és az ebből eredő tanulságok levonásában megnyilvánul, ugyanakkor a két költői személyiség teljes azonosítása éppen művészi egyéniségüket hagyná figyelmen kívül, amelyet történelmi és személyes tényezők határoznak meg.

Éppen ezen a téren nyílik alkalom arra, hogy az irodalmi hagyatékba és az arra vonatkozó dokumentációs munkába való betekintés segítségével a kliséket lényegesen felülvizsgáljuk. Hiszen Ingeborg Bachmann különös módon éppen egy sor olyan elbeszéléssel kezdte meg irodalmi munkásságát, amelyek egészen a „Gruppe 47” korai szakaszának stílusirányzataira jellemző jegyeket mutatnak, és második lírai ciklusa után is egyre-másra jelentek meg költeményei, gondoljunk akár csak a *Böhmen liegt am Meer* (Csehország a tengernél

<sup>9</sup> Meg kell említeni, hogy 1976 áprilisáig egyetlen, kifejezetten a regénnyel foglalkozó interpretáció sem vált ismeretessé. Csak az említett időpontban jelent meg ELLEN SUMMERFIELD műve *Die Auflösung der Figur in Ingeborg Bachmanns Roman Malina* (Az alak megfejtése I. B. Malina c. regényében) című műve. Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 40. kötet. Bonn, 1976. Bouvier.

van) című versére. Ezzel azonban meglehetősen kérdésessé válik a Hofmann-sthal példáját követő, szinte nagytítóval ellenőrizhetően tiszta szerkezetű műfaji váltás.

További téves ítéletek forrása az a tendencia, amely a kortárs szerző művei és személyes életkörülményei között tartalmi azonosítást kíván véghezvinni, mihelyt a művekben olyan mozzanatok, színhelyek vagy nevek merülnek fel, amelyeknek életrajzi utalás-jellegük van. Ingeborg Bachmann művei természetesen néha okot szolgáltatnak erre. *Das dreißigste Jahr* (A harmincadik év) című elbeszélésének mozzanatai, például a Rómába vágyódás belső kényszere, „vissza oda, ahol a legszabadabb volt (»er« – hímnemű alany!), ahol évekkel ezelőtt átélte ébredését, szemének, örömeinek, mércéinek és erkölcsének ébredését”,<sup>10</sup> Beatrix, a kislány kései felkelése a *Probleme, Probleme* (Problémák, problémák) című történetben, a *Drei Wege zum See* (Három út a tóhoz) színterei, az Én kialakulása a *Malina* című regényben, hogy csak néhány példát említsünk. E példák önkéntelenül is arra késztetnek, hogy párhuzamot vonjunk az itt szereplő mozzanatok és Ingeborg Bachmann személyes sajátosságai, életének epizódjai között, már amennyire ez utóbbiak a különböző kis anekdotaszerű történetekből egyáltalán ismeretesek. De éppen annyira nyilvánvaló az is, hogy ezzel kaput nyitunk a komolytalan spekulációk és a téves értelmezések előtt. Hogy hová vezethet a feltűnő egybeeséseknek a műből a szerző életébe való egyenes átültetése és viszont, arra egy, eléggé a híres emberekről szóló olcsó pletykák határát súroló megállapítás lehet a példa, amely a *Malina* című regényről szóló esszéből származik. Az esszé szerzője feltételezi, hogy az Ingeborg Bachmann és Max Frisch közötti viszony hivatalos válásuk után irodalmi párharccá vált. Ingeborg Bachmann a maga regényével „Anti-Gantenbein”-t hozott létre, Malina személyének és magatartásának ábrázolása kegyetlen leszámolás Max Frisch-sel, mivelhogy „gyilkosság volt”.<sup>11</sup>

Az ilyen és ehhez hasonló vadhajtások semmi esetre sem kelthetik azt a hamis képzetet, hogy Ingeborg Bachmann életrajzának ismerete nem szükséges műveinek megértéséhez. Ellenkezőleg: minél pontosabbak és tárgyilagosabbak az életrajzi információk, e téren is szükség lenne még bizonyos adalékok feldolgozására a hagyatéki és levéltanyagból, annál könnyebb széttörni az eddig keletkezett kliséket, és elejét venni a mítoszok keletkezésének. Viszont éppen az életrajzi tények és a művek életrajzi indíttatású szerkezeti elemeinek összehasonlítása segítségével lehetne egyértelműen megállapítani, hogy az életrajzi elemek milyen fokon és módon váltak az irodalmi feldolgozás tárgyává, ezzel pedig a művészi alkotás folyamatának lényeges mozzanatába nyerhetnénk betekintést.

Ingeborg Bachmann művei interpretációja megkezdésének lényeges előfeltétele az ún. „elméleti írások” ismerete. Egy sor esszéről, díjak odaítélése alkalmából mondott köszönő beszédéről, a *Frankfurti előadások* sorozatáról és

<sup>10</sup> Idézet I. BACHMANN: *Gedichte-Erzählungen-Hörspiel-Essays* c. gyűjteményes kötetéből, (a továbbiakban röviden „Piper-Sammelband”) München, 1964. Piper, 70.

<sup>11</sup> Mint ismeretes, ezek a regény utolsó sorai. Mivel a tanulmány a személyes polémiaikat szeretné elkerülni, lemondunk az esszé forrásának megjelöléséről. A bevezetőben említett dokumentációs anyagban azonban könnyen hozzáférhető (vö. a „Jegyzetek” 3. pontja).

néhány fontos, beszélgetés közben tett megjegyzései alapján összeállított, költészetével foglalkozó, a legkülönbözőbb helyeken publikált interjúról van szó. Művei teljes kiadásának egyik legfőbb érdeme lenne, hogy ezt a corpus-t első alkalommal tárná teljes terjedelmében és egészében az olvasó elé. De az olvasó még így is szemben találja majd magát azzal a nehézséggel, hogy ezek az „elméleti írások” nem térnek ki az olyan műalkotásra vonatkozó részletekre mint a felépítés, a személyábrázolás vagy a stílusok egységének kérdései, hanem „csupán” arra, hogy melyek Ingeborg Bachmann a valóság költői birtokbavételéről alkotott koncepciójának azon alapvető mozzanatai, amelyek nélkül a művek konkrét művészi megformálása nem válna érthetővé. Heidegger létfilozófiájának kritikai visszatükrözése, Wittgenstein és a bécsi neopozitivisták befogadásra kész tanulmányozása, valamint a múltból átörökitett „konvencionális” költői formákkal szembeni, eddig meglehetősen kevésbé figyelembe vett ambivalens álláspontja vezetik el a művészt „konstans problémá”-jához, amely végigvonul egész életművén és amelyet az ismételten és újabb struktúrák szerint rendezett nyelvi közeg felhasználásával, más és más pontokról kiindulva mutat be, s amely megoldásának a lehetőségét kutatja. Az egyén és a környező világ alapvető ellentétéről van itt szó, amelynek alapja a nyelvi közvetítés diszharmoniója és elégtelensége. Ez a „nyelvi szkepszis” Ingeborg Bachmann nyilvánvalóan azon költőkkel rokonítja, akiknek a műveit különböző fokon, de ugyanaz a központi törekvés hatja át. Ezek: Kleist, Büchner, Grillparzer, Hoffmansthal és Broch. Ugyanakkor egész életműve megértéséhez kulcsot ad „a nyelv szűkössége a lét szűkössége” képlet.<sup>12</sup>

Így alakítja képét a világról és az emberről mindenekelőtt a minden logikus kijelentést tautológiának tartó, Wittgenstein felé orientálódó meggyőződése, amely egyszersmind a művek művészi formáján is érezteti hatását. Szükségképpen foglalkoztatja az a minden képzetszerűbben benne rejlő igény, hogy igazságként érvényesüljön, és ebből következetes módon eljut odáig, hogy keresse a költői kifejezés új lehetőségeit.

Így tehát Ingeborg Bachmann célja elsősorban mindig az, hogy művében „a nyelv szűkössége”-t annak a létezését érintő következményeivel együtt szemléletesen tárja az olvasó elé. A nyelv túlhaladott állapota megfelel az egyén tudati állapotának és ezzel együtt általában egyben az emberi társadalom etikai állapotának is. Ennek az emberről alkotott képnek az ábrázolása Ingeborg Bachmann lírájában, első elbeszélés-ciklusában és részben *Malina* című regényében úgy megy végbe, hogy közben a nyelv problémája mint téma határozottan az előtérbe kerül. Az *Anrufung des Großen Bären*-ben (Fohász a Nagymedvéhez) a költői szándékot még annak a „kulcsszó”-nak a keresése határozza meg, amely képes arra, hogy a lényegyet kimondja; a mítosz, a történa, a délszaki táj stb. világából származó, könnyen megjegyezhető motívumok és metaforák formájában kell a ma embere számára a múlt emlékéet a feledéstől megóvni és számára egyben a jövő reményét is felkelteni. Annak a múltnak az emlékéet, amely nyilvánvalóan az egyetlen olyan tartomány, ahol a visszapillantás segítségével az egyetlen valamennyire szilárd pontot fedezhetjük fel a lét általános bizonytalanvá válásának korában. A *Dreißigstes Jahr*-ban viszont a kölcsönös félreértés, a szóvirágok, a szólamok és a kettős értelmű szavak az elbeszélés folyamatának központi motívumaivá válnak. De nem lenne helyes, ha az olvasó olyan illúziót táplálna, hogy az emberi lét a nyelvi

<sup>12</sup> Vö. INGEBOG BACHMANN: Aus den Frankfurter Vorlesungen, Piper Sammelband. 303.

eszközök többnyire visszaélésekre módot adó felhasználhatóságai egyenes függőségi viszonyban van. Ingeborg Bachmann határozottan és érthetően kimondja, hogy az igazság nyelvi eszközökkel való megfogalmazhatósága minden a környező világba való beilleszkedés előfeltétele. De Ingeborg Bachmann ebből az első hallásra pesszimista csengésű diagnózisból, amely abban az ismert megállapításában is kifejezésre jut, hogy a lapos társalgási nyelv „tolvajnyelv”, Hofmannsthal-tól vett hasonlatával élve kopott érme vagy a szájban széthulló korhadt gomba, „A háborús vakok hangjáték-díj”-nak odaítélése alkalmából elmondott köszönő beszédében etikai, szinte azt mondhatnánk didaktikai következtetést von le: az embert újra és újra felszólítják, hogy a valóságot vegye tudomásul és vállalja a világgal való konfrontációt. Még ha a probléma megoldása utópia is, az ember megkapaszkodhat abban az optimista tapasztalatában, hogy a lehetetlennek a lehetőséggel való ellentétében tulajdonképpen saját lehetőségeit bővítheti.<sup>13</sup> A lét szempontjából ez nem más, mint annak a követelése, hogy a nyelv állapotának javítására tett újabb és újabb kísérletekkel az emberi tudat állapotát is megváltoztassuk: az egyén önmaga tudatának megváltozott érzékelése révén a maga számára tudatossá vált, és ezért igaznak elfogadott, a társadalomban elfoglalt helyzetét is javítja.

De a háborús vakoknak szóló beszéd posztulátumában az is benne foglaltatik, hogy melyek azok a művészi eszközök, amelyeket Ingeborg Bachmann felhasznál. Elvileg minden művében a nyelvi kifejezés eszközeinek új, fontos lehetőségeit keresi. Ebben nyilvánvalóan követi a mai irodalom egyik központi tendenciáját, de írásművészetének etikai motivációja alapján elutasítja a nyelvvel való kísérletezést, amennyiben az csak művészieskedés és nem valamely „erkölcsi felismerésből fakadó kényszer”-ből következik.<sup>14</sup> Ezzel azonban a hagyomány bevált elemei és az új eljárások különböző mértékben keresett szintézise javára egyértelműen elhatárolja életművét az olyan kortársakétól, mint W. Bauer, a „konkrét költészet” képviselői és P. Handke. A kutatás éppen ezt a fontos szempontot eddig csak egyes megfigyeléseiben vette figyelembe;<sup>15</sup> az összefoglaló igényű vizsgálat azonban Ingeborg Bachmann e központi művészi törekvéseinek a konkretizálását eredményezhetné és a *Malinát*, továbbá a *Simulant* is hozzáférhetővé tenné az interpretáció számára.

Ingeborg Bachmann-nak a kifejezésmód újabb lehetőségeire irányuló ezen kísérletei közül a kutatás mindenekelőtt Kleist, Hauff és Dosztojevszkij ismert műveinek operaszövegkönyvvé való adaptációival, illetve átköltéseivel foglalkozott, amelyek Hans Werner Henze számára készültek. Ezzel kapcsolatban azonban tisztázni kellene, mennyire tekinthető a nyelvi közegnek és a zenének ez a direkt összekapcsolása a nyelvi megformálásban kifejezésre jutó, a lírában már amúgy is domináló zenei jelleg szerves továbbfejlesztésének. (Gondoljunk csak a szavak megválasztására, a ritmusra és a vezérmotívum ismétlődéseire!) Egy másik kérdésre azonban eddig, úgy látszik, kevés figyelmet fordítottak; nevezetesen arra, hogy az angol és az olasz lírából, például

<sup>13</sup> INGEBOURG BACHMANN: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (Az igazság az emberről feltételezhető). Beszéd a háborús vakok hangjátékdíjának odaítélése alkalmából. Piper-Sammelband. 296.

<sup>14</sup> Frankfurter Vorlesungen, m. f. 305.

<sup>15</sup> VÖ. WOLFDIETRICH: RASCH: Eine Interpretation. Megjelent az *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung* c. kötetben. München, 1963. Piper, 37. További utasításokat találunk WOLFGANG BENDERNél is, *Ingeborg Bachmann* címen. Megjelent DIETRICH WEBER szerkesztésében: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1970. Kröner, 571.



Ungaretti verseiből készített fordításait, az angol és az olasz nyelv stílusértékeit mennyire tudta felhasználni saját nyelvi eszközeinek gazdagítására. Ezért a jövőben mindenfajta kutatásnak központi problémaként kellene kezelnie Ingeborg Bachmann sajátos, alkalmanként bírált elbeszélő technikáját. A *DreiBigstes Jahr*ral kapcsolatban már eddig is megállapították, hogy abban megmutatkozik a tipikus iránti különös vonzalom, amely azután a *Malinában* és a *Simultanban* tovább is nyomon követhető. Észrevehetően arra a példaként szolgáló egyes esetre összpontosít az elbeszélés, amely nem elsődlegesen valamely egyértelmű, pragmatikus cselekményben nyer kibontakozást, hanem inkább a jellemek és helyzetek mint olyan tipikus valóságtartalmak feltárásában, amelyek a már említett „konstans problémát” meggyőzően tárják az olvasó elé, és érthetővé teszik azt, hogy ez a probléma az igazságként való elfogadtatás igényével lép fel.<sup>16</sup>

Ebből a szempontból talán néhány történet<sup>17</sup> alkalmanként bíralt „elbeszélői megoldásait” is úgy értelmezhetjük, mint az ábrázolni kívánt valóságtartalomnak megfelelő adekvát elbeszélői magatartást. A következetes elbeszélői távlat látszólag művészietlen elhagyása annak a fiktív elbeszélőnek az egységet szétrobbantó reflexiói javára, aki ezzel egyszersmind „ki is esik a szerepéből”, éppen ezáltal tárja fel a komplex valóságtartalom szemléletének újabb távlatait, és az olvasó teljesen a „tolvajnyelv” és annak hamis közvetítése értelmében vett, a felszínesen harmonikus létre és esztétikára programozott elvárásának tudomásul kell vennie az egyáltalán nem esztétikus valóságot. De hasonlóképpen jellemzik a stílus egyes laposságai, a trivializmusok és a kifejezőmód kliséi vagy magát a leírt helyzetet vagy visszatükrözés formájában a fiktív elbeszélőt és távlatát, amelynek az olvasó azután a konvencionális elbeszélő technika szabályai szerint amúgy is teljesen elfogulatlanul átadja magát, úgy hogy végül ő maga az, akire mindez vonatkozik. Hogy Ingeborg Bachmannról az ilyen, az olvasói elvárással folytatott, talán Wieland regényei óta szokásos játék egyáltalán nem volt idegen, azt a *Malina* című regényének fülszövegében ő maga bizonyítja: „Gyilkosság vagy öngyilkosság? Tanúk nincsenek. Egy asszony két férfi között. A nő utolsó nagy szenvedélye. A szobában a láthatatlan repedést rejtő fal. Az eltűnt végrendelet. Egy törött szemüveg, egy hiányzó kávéscsésze. A papírkosár, amelyet senki sem kutatott át. Eltűntetett nyomok. Lépések. Tehát valaki, aki még fel s alá jár ebben a lakásban — órák hosszat: Malina.”<sup>18</sup>

Az elbeszélő technika jellemzői feltárásának további támpontja az irodalmi hagyomány elemeinek az elbeszélésbe való beépítése, amellyel a szekunder irodalom eddig még szintén nem foglalkozott kielégítő módon. Így például már első olvasásra feltűnnek egyes helyeken azok a világirodalom tárházából való ismert idézetek vagy motívumok, amelyek, néha kisebb változtatásokkal, részben mint címek kerülnek felhasználásra, részben hézagmentesen beépülnek a mű egészébe: Böhmen liegt am Meer (Csehország a tengernél van, Shakespeare

<sup>16</sup> Ide vág néhány gondolata WITTGENSTEIN: Tractatus logico-philosophicus című művének bevezető mondatairól: „1. Die Welt ist alles, was der Fall ist. 2. Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.” (1. A világ mindaz, ami az egyes eset. 2. Ami az egyes eset, a tény, az a dolgok megléte.)

<sup>17</sup> Vö.: Bender, D. Weber szerkesztésében, a 16. pontban említett helyen, 567.

<sup>18</sup> Idézet Ingeborg Bachmann Veit Mölternek adott interjújából. *Kärntner Tageszeitung*, 1971. ápr. 10.

nyomán); „die Augen täten dir sinken” (szemed lesütnéd, Goethe nyomán); „Schlafzimmergruft” (hálószobasír, Heine nyomán); „das blaue Wild” (a kék vadállat, Trakl nyomán) stb. Az is nyilvánvaló, hogy a *Malina* és a *Simultan* olyan személynevei, mint „Altenwyl” és „Trotta” az olvasóban szükségképpen Hofmannsthal és Joseph Roth irodalmi reminiscenciáit ébresztik fel. Ide fűződik még az a további gondolatokat ébresztő megfigyelés is, amelyet Ingeborg Bachmann műveiben a névadásokkal kapcsolatban tehetünk: néha, ugyancsak irodalmi tradíciót követve, „beszédes neveket” alkalmaz. Ezek a nevek vagy etimológiájuk szerint (Miranda csodálatra méltó) vagy történelmi, mitológiai és bibliai alakokhoz fűződő lehetséges asszociációkkal (József a családapa keresztény példaképe, a megtestesült védelmező) könnyen felismerhető és korántsem véletlen mögöttes jelentések kibontakozására adnak módot.<sup>19</sup>

Az ilyen megállapítások természetesen nem kisebb vád alapjául szolgálhatnak, mint amilyen az epigonizmus. Pedig ennek éppen az ellenkezőjéről van szó. E nevek két szempontból magyarázhatók. Tartalmi vonatkozásban, természetesen mindig feltételezve az olvasó bizonyos műveltségi szintjét, jelzéseikkel világosan utalnak a bennük evokált művek (vagy azok szerzőinek) problematikájára, illetve a személynevek eredeti jelentésére. Ennek eredményeként azután az olvasó spontán rátalál az adott mű problematikájának vonatkozásaira. Ezek a nevek ugyanakkor formailag lehetővé teszik a művész számára, hogy megkerülje a valóság „szokásos” nyelvi birtokbavételét: nem a tükröző értelem, hanem az olvasó emocionális szférája fogadja be és dolgozza fel ezeket a jelzéseket az emlékezet segítségével. Ezért nevezhetjük joggal a nyelvi közvetítésnek ezt a „nem eredeti” módját chiffre-technikának, és utalhatunk arra, hogy ennek alkalmazására Ingeborg Bachmann Paul Celan művei inspirálták. Ez a hatás Bachmann magánkönyvtárába nyert betekintésünk után igen alaposan dokumentálható is. De fontos lenne az is, hogy e chiffre-k fejlődését valaki külön témaként is kutassa és a „kulcsszó”-nak már a második lírai ciklusban központi helyet elfoglaló kereséséből kiindulva a művek minden egyes csoportját sorra véve kimutassa. Ez mindenneelőtt azt, az irodalomban már eddig is újra és újra posztulált nézetet igazolná, hogy Ingeborg Bachmann prózai művei lírája szerves továbbfejlődését jelentik, egyúttal azonban új kérdésként vetné fel és élesen körülhatárolná a lírai ciklusok *előtti* korai, eddig többnyire ismeretlen kispóza és a lírai ciklusok *utáni* epikus művek viszonyát. Igen valószínű, hogy az ilyen téren folytatott kutatások eredményeként Ingeborg Bachmann művészi fejlődésének a bevezetőben említett, lakóhelyek és ismeretségek szerint megszerkesztett vonalát részben korrigálni kellene.

Végül pedig az elbeszélő folyamat hagyományból átörökölt elemek funkcionális voltát tágabb értelemben úgy is szemlélhetjük, mint a már régóta bevált központi motívumok és a „modern” elbeszélő szituáció tudatos egyesítését. Gondoljunk csak az *Undine geht* (Undine jár) motívumára, a királyi gyermekek motívumának variációjára a *Simultan*ban vagy az „egy asszony két férfi között” látszat motívumára a *Malinában*, amelyet az elbeszélés klasszikus „én”-formájának „stream of consciousness”-szerű változata tár az elfogulatlan olvasó elé. Ez a motívum csak az olvasás folyamán idegenedik el egyre

<sup>19</sup> A szerző most dolgozik egy tanulmányon, amely a „beszédes nevek” és hasonló jelenségek I. Bachmann műveiben betöltött többfajta szerepéről szól.

inkább az alakok teljesen másfajta konstellációjává, amely mögött egy ugyancsak a hagyományból átörökitett hasonmás-motívum húzódik meg.

Mindezekből a megfigyelésekből végül is eljutunk ahhoz a megállapításhoz, hogy a hagyományos tartalmi és formai elemek újabb, részben nagyon egyénien megvalósított stílusirányzatokkal való harmonikus összekapcsolása az alkotásnak az a központi jellemzője, amely Ingeborg Bachmann életművét annak sajátos mivoltában érthetővé teszi, amely az egyes művek egységét, végül pedig a művésznak a mai irodalomban elfoglalt helyét és azzal az egyes vonásaiban fellelhető, Peter Handkéval, Thomas Bernharddal, sőt Max Frischsel való látszólagos rokoníthatósággal szembeni tudatos tartózkodását is magyarázza, amelyről némelyek úgy hitték, hogy az Ingeborg Bachmanntól feltétlenül elvárható.

Műve egységének és teljességének kérdését végül is az olyan irányú kutatásnak kellene megválaszolnia, amely azt vizsgálná, hogyan és miért törekszik Ingeborg Bachmann mindig műveinek ciklusokba rendezésére.

Ugyanakkor tény az is, hogy ez a ciklusos jelleg sem lírájában, sem kisprózájában nem merev, architektónikusan illeszkedő részek egymásmellettségében nyilvánul meg. Inkább a belső összefüggések, például a motívum-sorok, a nevek és a színhelyek ismétlődései, végül pedig ugyanannak a témának, vagyis a „konstans problémá”-nak a variációi közül való, látszólag önkényes választás adja meg a laza ciklusos formát. Ezek a megfigyelések nemcsak az ilyen egységet teremtő struktúra-elemek módszeres keresésére biztatják az interpretátort, hanem lehetővé teszik számára azt is, hogy képet nyerjen Ingeborg Bachmann-nak a művészi egységről és teljességről alkotott egyéni nézetéről.

Ingeborg Bachmann művészi törekvéseinek világos etikai és didaktikai motiváltsága természetesen azt a kérdést is felveti, hogy művei társadalmilag mennyire relevánsak. Erre a kérdésre a kutatás mai állása szerint olyan választ adhatnánk, hogy írásművei bizonyos „immanens” társadalombírálatot tartalmaznak. Mert Ingeborg Bachmann leleplezi ugyan társadalmi struktúránk „stabil értékeit”, a létrehozott intézményeket, az életmódbeli szokásokat és magatartás-modelleket a maguk felszínes mivoltában, eközben azonban korántsem éri be annyival, hogy az állandó vagy a politikai adottságokat csupán felületesen megkérdőjelezze. Kritikája sokkal inkább arra irányul, hogy – a „konstans probléma” értelemben – a társadalom struktúráját annak legkisebb és legfontosabb egységéből, az „én – te” – viszonyból kiindulva tárja elénk: csak e viszony rendeződéséből származhatnak pozitív és a jövő érdekeit szolgáló társadalmi változások. Várható, hogy a hagyatéki és levélananyagba nyert betekintés lehetségessé teszi a végleges és határozott válaszadást erre a kérdéskomplexumra.

Ugyancsak hiányzik még annak a feltárása is, hogy Ingeborg Bachmann életművében a „tipikusan osztrák jelleg” érvényre jutása többet jelent, mint amennyit abból az összes eddigi klisészerű értelmezési kísérlet megmutatott. Itt csupán néhány olyan kiindulópontra utalunk most, amely a továbblépést jelentő interpretációk számára hasznos lehetnek. Ilyenek például: egy sor, karintiai hazájáról szóló, de igen gazdag rejtett gondolati tartalmú költeménye az *Anrufung des Großen Bären* ciklusból, vagy a már említett kapcsolódás a századforduló osztrák költészetéhez élete utolsó szakaszában írott műveiben, a *Malinában* és a *Simultanban*. Ezeknek a műveknek a vonatkozásában vizsgálni kellene Hofmannsthal problematikájának a mai kornak megfelelő továbbfejlesztését a „konzervatív forradalom” aspektusából is. Végül pedig gondosan

szemügyre kellene venni azt az Ingeborg Bachmann összes művére jellemző alapvető magatartást, amely nem más, mint az „egészséges világ” fikciójának realista tagadása, és amely mögött mégis észrevehetően egy ilyen világ utáni vágyódás húzódik meg.

(Fordította: Pongrácz Judit)

KARLHEINZ ROSSBACHER

## Hagyomány és kritikus emlékezés

*Jutta Schutting Stifter-recepciója*

### I.

Jutta Schutting kisprózáinak a gyűjteménye, a *Tauchübungen* (Merülőgyakorlatok) című kötet három részre tagolódik: *Steine* (Kövek), *Spiele* (Játékok) és *Lebensläufe* (Életrajzok). A *Steine* tartalmazza a *Vorrede und dreizehn Texte anstatt eines Versuches über Stifter* (Előszó és tizenhárom szöveg egy Stifter-ábrázolás kísérlete helyett) összefoglaló című írásokat, amelyek Adalbert Stifter *Bunte Steine* (Tarka kövek) című kötetének a költői rokonságból eredő recepcióját nyújtják.<sup>1</sup> A következő, *Schokoladenfabrik* (Csokoládégyár) című szöveg nem fűződik ugyan közvetlenül Stifterhez, de jelentős Schuttingnak a hagyományhoz való viszonya és a téma szempontjából:

hoggy fiatalemberként azt az elhatározását, amelyre gyermekkorában (megundorodva a történelem iránti kegyelettől) jutott, hogy apja cégét, alapítatott 1857-ben, másfajta, bármilyen más termékre átállítani, a gazdasági realitásokat és a modern piackutatást megérteni és befogadni készen, később úgy módosítani, hogy a „hogyan” döntőbb a „mit”-nél, és ezért megmaradni a kakaó és a csokoládé mellett, de tanulmányozni a modern termelési és eladási módszereket, ezek gyakorlatával a következő évek során külföldi vállalatoknál megismerkedni és a vele mint ifjabb főnökkel szemben az apa üzemének tanácsa valamint a személyzet többi tagja részéről megnyilvánuló 15 éves ellenállás okozta felőrlődés legkisebb jele nélkül az apa halála után 45 évesen az igazgatói irodába bevonulni, ez-tán pedig lassacskán – nem is annyira a munkatársaknak az elődök iránti töretlen kultuszára való tekintettel, mint inkább az ifjú reklámfőnök arra vonatkozó érveit figyelembe véve, hogy az üzletkötések szempontjából előnyös légkört megszüntetni nem szabad, megadni magát a hat olajfestmény szuggesztív erejének (még legkevésbé az utolsónak, a fekete gyászszalagosnak): majd engedni egy fekete szalonkabát szükségessége naponta növekvő érzésének, először a tarka nyakkendőktől viszolyogva és beszerezve az V. számú képen látható pecsétgyűrű mását,

<sup>1</sup> JUTTA SCHUTTING: *Tauchübungen*. Salzburg, 1974. Residenz. A szerző egyéb eddig megjelent munkái: „Baum in O.” és „In der Sprache der Inseln”, mindkettő: Wien, 1973. Europa „Parkmord”, Salzburg, Residenz. 1975. A szerző 1937-ben született, bölcsészdoktor, író és tanár, Bécsben él.

később már nem tudva ellenállni a IV. számú képen megfigyelhető ujjtartásnak, első ízben egy értekezlet alkalmával, nemsokára egy bársonyfotelben ülve átélni a folyóírással írott táblázatok láttán érzett indulatot és az 1856-ból származó II. számú kép cvikkerét viselve a termelésnek az 1860-as termékekre való következetesen véghezvitt átállítása után a császárhű neveltetésű fiúnak a halálos ágyról odakiáltani, hogy higgyen 1857-ben.<sup>2</sup>

A legfeltűnőbb ezen a szövegen a mondatok szerkezete, illetve annak hiánya. A verbum finitum helyén infinitivusok állnak. Nem személyt, számot, időt, módot kifejező mondatok jönnek létre, hanem igei szóláncolatok, „propozíciók”. Ezek a verbum infinitum-ok nem jelölnek valamilyen kommunikációs szerepet, nem indokolnak alany-tárgy viszonyt, nem neveznek meg időiséget és nem különböztetik meg a cselekvés módjait.<sup>3</sup> Annyit jelent ez vajon, hogy az „elbeszélő kivégzését”, ahogy az NDK-kritika a nyugati német nyelvű irodalomban látja,<sup>4</sup> itt már a nyelvtani alany kivégzése is követte? Ez ellen érveket felhozni: Először is adott egy olyan szövegösszefüggés, amely bizonyos helyeken (ifjabb főnök, fekete szalonkabát) mégiscsak (hímnemű) személyre enged következtetni, másodsor pedig az infinitivus-ok szinte állandó felszólításként hatnak az olvasóra, hogy alkosson mondatokat. A szöveg befogadója fontos szerepet kap, mert fantáziája helyettesíti azt a személyt, akit a szöveg nem jelöl. Végezetül pedig ott van az a tény is, hogy az infinitivusok képesek személyragozott alakok érzékeltetésére is. A „Jézus szíve kedvéért fogat mosni” a „Moss (vagy mossatok) fogat Jézus szíve kedvéért” felszólítást rejt magában. Olyan nyelvi tény ez, amelyet Barbara Frischmuth osztrák író a „kolostoriskolai” nyelv eszmekritikai visszaadásában használt fel.<sup>5</sup> A cselekvő főnévi igenév, amely Schutting szövegében oly fontos szerepet játszik, nem tünteti el egészen a „történet” elbeszélésének a lehetőségét. Az a legkézenfekvőbb, hogy a főnévi igeneveket az elbeszélő múlt alakjaival cseréljük fel. Az olvasónak igen nagy szabadság jut abban, hogy a történetet olvasva saját maga értelmezze az olvasottakat. Schutting azonban tudja, hogy ez a fajta aktivitás, amely már eleve kezdeményező készséget tételez fel, csak rövid ideig tartható ébren. Ezért rövid minden szövege.

Még ha abból indulunk is ki, hogy az ilyenfajta „történet” az olvasóban ölt végleges formát, akkor is tény marad, hogy a szöveg nyelvi síkján bizonyos hangsúlyok már adóttak, mások viszont nem. Az infinitivusok használata elvonja a figyelmet a cselekményről, a kommunikatív szerepekről és (-szinkron vágások szerinti diakrónikus elrendezésben -) állapotokat,<sup>1</sup> főnevekkel kifejezett valóság tartalmakat és a cselekvés tárgyait helyezi előtérbe. Ez növeli az interpretáció jelentőségét. Végül is kikövetkeztetjük, hogy a *Schokoladenfabrik*-ban egy régi, gazdag hagyományokkal rendelkező cég tulajdonosának a fiáról

<sup>2</sup> Tauchübungen. 128.

<sup>3</sup> Vö. HENNIG BRINKMANN: Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung. 2. átdolgozott és bővített kiadás. Düsseldorf, 1971. Schwann. 265. Az „igei szóláncolat” és a „propozíció” fogalmakkal kapcsolatban vö.: HANS GLINZ, több helyütt, pl. „Textanalyse und Verstehenstheorie”. Frankfurt am Main, 1973. 53.

<sup>4</sup> KURT BATT: Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt am Main, 1974. Fischer, 44. Először a *Sinn und Form*-ban, 1972/6 és 1973/2.

<sup>5</sup> BARBARA FRISCHMUTH: Die Klosterschule. Frankfurt am Main, 1968. 50.

van szó, de nem az emberek dominálnak benne, őket részben csupán számok jelölik, hanem a hagyomány szimbólumai (az ősök arcképei egyes jellemző részletekkel). A tulajdonos fia átveszi a hagyományt, mivel semmit sem tud szembeállítani vele, és ez a hagyomány úgy áramlik belé, mint valamely légtérbe. De azt is mondhatnánk, hogy mintegy visszahelyezkedik a hagyományba és ezzel magára veszi annak terheit. Ez nem a hagyomány termékeny újjáteremtése. Ha a családi síkról kultúrtörténeti síkra térünk át, úgy „beleérző történelmiség”-gel találkozunk, amelyet a szerző ábrázol és amelytől ugyanakkor a nyelvi eszközök különleges kezelésével elhatárolja magát. Nem a hagyomány, hanem a hagyománytól való függőség megértése ez. Az irodalomtörténetben vannak példák arra, hogy a múlt nyomasztó hatásának, tudati átöröklésének meg kell fizetni az árát: meghasonlással, melankóliával, fáradtsággal, bénultsággal. A restauráció irodalma ismeri ezt a személyiségtípust, a századforduló irodalma szintén. Büchner *Leonce és Lénáját*, Nestroy *A szétszakítottját* (szatirikus megközelítés), a fiatal Hoffmannsthal alakjait, Schmitzler *Anatoliájához* írt prologusát idézhetnénk.<sup>6</sup>

## II.

A hagyományhoz fűződő kapcsolat kérdése az irodalomközvetítés, különösen az irodalomtudomány számára éppoly időszerű, mint a történetírás vagy a történetfilozófia esetében. Mégis könnyebb kimutatni a hagyomány és az utókor kapcsolatát, ha ez az eljárás az „irodalmon belüli rend”-re korlátozódik — ilyenkor abból áll a munka, hogy fel kell tárni a szerzők egymásrahatásait, a tartalmi, motivációs és stilisztikai jellegű kapcsolatokat és függőségeket —, továbbá érinti a hagyomány és az újítás összefüggéseit az irodalmi alkotó tevékenységben. A hagyomány iránti elkötelezettség és a hagyomány újjáteremtő megközelítése (és ennek a folyamatnak a bonyolultsága) volt az 1965-ben Amszterdamban megrendezett 3. Nemzetközi Germanista Kongresszus fő témája. A vita szükségképpen különösen a hatás, az epigonizmus, az utánzás, a kontrafaktúra, a montázs és a paródia problémáiról folyt.<sup>7</sup> Nem új probléma ez: „In poetry there is no such thing as complete originality owing nothing to the past”, írta T. S. Eliot már 1919-ben.<sup>8</sup> A kongresszus programjából, amelybe ez a probléma szinte befészkelte magát, a következő címeket említhetjük a vita fő irányának érzékeltetésére: *Goethe és a reneszánsz líra hagyománya*, *Klisé és eredetiség Schiller költői nyelvén*, *A hagyományokhoz fűződő kapcsolat mint Hölderlin lírájának rejtett rétege*, *Georg Büchner színháza a hagyom-*

<sup>6</sup> A szerző egyik levelében közli, hogy a *Schokoladenfabrik* hőjét André Hellerről mintázták, aki egy hagyományokban gazdag csokoládégyáros család sarja. André Heller az osztrák szanzen és varié stílizált melankóliájának sikeres képviselője.

<sup>7</sup> Vö. Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des 3. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam. Az „Internationale Vereinigung für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft” megbízásából szerkesztette WERNER KOHLSCHMIDT és HERMAN MEYER. Bern — München, 1966. Francke. A programban szereplő előadások közül lásd különösen Herman Meyer, Emil Staiger, Claude David és Harold Jantz felszólalásait. A téma akkori helyzetével kapcsolatban vö. még KARL MAUER: Tradition und Schöpfung im Urteil der Literaturwissenschaft. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 1965. 116. évf. 201. 401 — 431.

<sup>8</sup> T. S. ELIOT: Tradition and the Individual Talent. 1919. Collected Prose, 1953. Penguin Books, 853. 24.

*mány és a hagyományellenesség között, Barokk elemek a modern regényben, Trakl tájázbrázolása az impresszionista megőrzés és az expresszionista újjáformálás metszéspontjában*, stb. A legtöbb előadás Hermann Meyer meglátása szerint elsősorban „a hagyományt mint az irodalmon belüli tény” kutatta, „minden lehetséges árnyalatban, sokféle módon, azt vizsgálva, hogyan él az irodalom alkotás közben magából az irodalomból.”<sup>9</sup> Háttérben maradt azonban valami, amit pedig Meyer szerint ugyancsak figyelembe vettek: „a külső körülmények, a társadalmi és kulturális valóság lehetséges hagyományteremtő hatásának kérdése.”<sup>10</sup>

A recepció esztétikájának koncepciójában, sőt ideális esetben a történelmi távlatból szemlélő irodalmi recepció-tanulmányokban is maga az olvasó ez a hagyományteremtő hatalom. Annaira az, hogy az új irodalomtörténetírást rá kell alapozni. Hans Robert Jauß a közönségben és ízlésének milyenségében látja az „irodalmon belüli” és az „irodalmon kívüli” rend közvetítő fórumát”.<sup>11</sup> „Az irodalom nem képes átörököteni önmagát. Feltételezi a recepciót.”<sup>12</sup> A recepció kutatása nem csupán a jelen szempontjait figyelembe vevő feladat (pl.: Ki, milyen mértékben és főleg hogyan olvas ma Stiftert?), hanem Stifternek az első, kortárs olvasóknál való fogadtatására is vonatkozik. Aligha kell hangsúlyozni, hogy milyen sok kutatástechnikai természetű nehézséggel jár ez a probléma és hogy megoldása néha esetleg nem is lehetséges. A recepció esztétikája koncepciójának központi kérdése az „elvárasi horizont” fogalma. Olyan kategória ez, amely mindenekelőtt a közönséget, a befogadókat veszi figyelembe. Főleg azokból az ízlésbeli preferenciákból, hajlandóságokból, antipátiákból rekonstruálható, amelyek az olvasóközönségben már a kérdéses mű megjeleneése előtt is élnek. Az adott műnek is – és a szerző, vagy a csoport, az irányzat amelyhez tartozik, más műveinek is – horizontja van, vagyis az olvasók várakozásait potenciálisan kielégíti, illetve csalódást okoz nekik. Abban, hogy a befogadás vagy a befogadás hiánya milyen fokú és természetű, esztétikai távolság jut kifejezésre, amely az olvasói megértésben jelentkezik és amelyet ideális esetben a mű empirikusan megragadható hatásában is dokumentálni kellene. A történelmileg távoli szövegek mai befogadására ugyanakkor az adekvát „megértés” követelménye is érvényes, úgy, ahogyan az Hans-Georg Gadamer hermeneutikájában is a „horizont” fogalmához kapcsolódik. Eszerint „a megértés történelmisége” azon alapul, hogy a megértők és a megértés tárgyait saját, határokkal körülvett, de tágítható horizontja övezi. „Az időbeli horizont nem olyasmi, amit le kell küzdeni. Ez inkább a historizmus naiv feltételezése volt. Valójában arról van szó, hogy az időbeli távolságban a megértés pozi-

<sup>9</sup>HERMAN MEYER: Tradition und Ursprünglichkeit. In: *Sprache und Literatur* (megnyitó beszéd). Tradition und Ursprünglichkeit. 20.

<sup>10</sup>Uo. 21.

<sup>11</sup>Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Több helyütt megjelent, első ízben a „Konstanzer Universitätsreden” 3. köteteként. 1967.

Jaußnak azt a koncepcióját, hogy az irodalomtörténet nem más mint a recepció története, KARL ROBERT MANDELKOV kiegészíti, elhatárolja és bírálja is. Problems der Wirkungsgeschichte. Jahrbuch für Internationale Germanistik II/1. 71–84. 1970; továbbá: WILFRIED BARNER: Wirkungsgeschichte und Tradition. Ein Beitrag zur Methodologie der Rezeptionsforschung. Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Szerk.: GUNTER GRIMM. Stuttgart, 1975. Reclam, 85–100.

<sup>12</sup>HANS ROBERT JAUß: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein und Modernität. Wortgeschichtliche Betrachtungen. Aspekte der Modernität. Szerk.: Hans Steffen. Kleine Vandenhoeck-Reihe 217, Göttingen, 1965. 152.

tív és produktív lehetőségét kell felismernünk.<sup>13</sup> Jutta Schutting Schokoladenfabrik című írásában az ifjabb főnök „hibája” eszerint az időelőtti ellobbanás és a horizontok különbözőségének figyelmen kívül hagyása. „A horizontok egybeolvadása” mint az adekvát megértés megfelelője feltételezni a horizontok különbségének a tudatosítását. Fizikailag a parallaxis nyújtaná ezt a képet. Csak a különböző, eredeti helyüket nem változtató nézőpontok érvényre juttatása után kerülhetünk olyan helyzetbe, amelyben a hagyomány megszégése és a hagyománynak való behódolás egyaránt alakot ölt.<sup>14</sup>

Talán meglepő, de már Friedrich Schiller egyetemes történelem-fogalmában is fellelhetők a recepcióelmélet kezdetei: „Az események egymásutánja a valóságban a dolgok eredetétől legújabb rendjükig lefelé tarjed; az egyetemes történész a világ legújabb helyzetéből kiindulva halad fölfelé a dolgok eredete elébe.”<sup>15</sup> Ennek előfeltétele a horizontok különbözőségének elismerése: kigyógyít bennünket „az elmúlt idők utáni gyermeteg vágyakozásból” és „figyelmünket saját javainkra irányítja”.<sup>16</sup> Nem segít a régi szövegen és az elmúlt korok megértésén, ha történelmi helyükhöz szögezzük őket, vagy ha a megérteni akaró visszaképzeli magát ezekbe a korokba. Az ilyen, éppen Adalbert Stifter tisztelőinek soraiban nem ritka magatartás elsikkasztja a szövegek hatóerejének visszatükröződését, mert „a különböző recepciók egymásutánjában nemcsak a befogadó, hanem a befogadott anyag is gazdagodik”.<sup>17</sup> Ha nem is arról, amit végül is a szövegekben keresni kell, de a szövegekben rejlő hatóerőt illetően megegyeznek a különböző ellentétes álláspontok képviselőinek nézetei. Az olyan szerzők szerint mint Adorno vagy Bloch a recepciókban megnyilvánuló hatóerő hagyományalkotó elem. A hagyomány jövőre utaló mozzanatokkal bővül, mert arra vonatkozik, „ami a múltból félbeszakadt ígéretként folytatásra vár”.<sup>18</sup> Th. W. Adorno pedig, aki általában nem vonzódik a recepciókutatáshoz, legalábbis annak az empirikus társadalomkutatás eszközeit felhasználó módjához, sajátos hagyományértelmezését így fogalmazza meg: „A művek élő elemét, a korábbi fázisokban rejtve maradt rétegeit, amelyek csak más rétegek elhalása és lehullása után válnak felismerhetővé, a művek belső világában kell

<sup>13</sup> H. G. GADAMER: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. erw. Aufl. Tübingen, 1972. Mohr, 263., 261.

<sup>14</sup> Ezzel kezdetét veszi egy olyan kritika, amely a hagyomány és a hagyományt befogadó alany viszonyát kiegyensúlyozatlannak látja, mivel ez a viszony végeredményben minden hatékony változtatás rovására megy. „A reflektáló alany mindenesetre [...] bizonyos dilemmába jut. A szellemnek az az autonóm hagyománya ugyanis, amelybe a reflektáló alany behatol, már itt független tőle. Objektíve létezik. Ami azután az interpretátor dolga, az ennek a hagyománynak a kommunikatív továbbéléséről való gondoskodás. Ez azonban minden hagyománytörést, vagyis az átörökölt szellem objektív autonómiája minden bírálatát kizárja”. Vö. ROLF GRIMMINGER: Das intellektuelle Subjekt der Literaturwissenschaft. Entwurf einer dialektischen Hermeneutik. Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. Szerk.: Jürgen Kolbe. Reihe Hanser, 122. 20. München, 1973.

<sup>15</sup> FRIEDRICH SCHILLER: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Sämtliche Werke, centenáriumi kiadás, 13. köt. 1. rész, 18. évszám nélkül, Stuttgart—Berlin.

<sup>16</sup> Uo. 23.

<sup>17</sup> JAUB: Literarische Tradition (...), 152.

<sup>18</sup> ERNST BLOCH: Gibt es Zukunft in der Vergangenheit? In: Vom Sinn der Tradition, Zehn Beiträge. Hrsg. von L. Reinisch. München, 1970. 26. (Beck'sche Schwarze Reihe 68.)



keresni.”<sup>19</sup> A hangsúly a művek „belső világának” keresésén van, ebben rejlik Adorno számára az olvasó, illetve a szemlélő reagálásának különbsége. A fokozatos befogadási folyamatokban megvalósuló szövegmegértés nyitottságát hangsúlyozza Gadamer: „A szöveg értelme a szerzőt nemcsak alkalmilag, hanem mindig felülmúlja. Ezért a megértés nem csupán reprodukív, hanem állandó produktív magatartást is jelent. Talán nem helyes, ha ezt a megértésben rejlő produktív mozzanatot jobbanértésnek tekintjük. Elég, ha azt mondjuk, hogy »másként« értjük, ha egyáltalán értjük.”<sup>20</sup> Eszerint tudományelméletileg támadható az a kérdés, hogy a művész hogyan is értette „valójában”, amit leírt. Ha így szemléljük a dolgot, hiábavaló lehet az „igazi”, az „egyetlen” Adalbert Stifter keresése akkor, ha ez a keresés olyan szövegértelmezéshez kötődik, amely sem Stifter, sem az olvasó történelmi helyzetét nem akarja figyelembe venni.

### III.

Akárcsak Stifter *Bunte Steine*jének, Jutta Schutting *Steine* című művének is van előszava:

gyakran tettek rám megjegyzéseket

de semmi sem jelentéktelen vagy mellékes — minden fenyegető és a félelem csak úgy elviselhető, ha a még oly hétköznapi eszközökben is benne rejlő feszültséget, amely az ember kezében kisüléssel fenyeget, a rajtuk végrehajtott cselekvések gondosan megőrzött egymásutániságával csillapítja, a leveses kanál kezelését éppen olyan komolyan venni, mint az emberi kapcsolatokat, az álmokat úgy kezelni, mintha dinamitból lennének, és az összes gondolatot és cselekvést egyre nagyobb belátással, szigorú biztonsági előírások szerint.

sohasem a természet költőjének lenni — nehogy egy meggondolatlan pillantás megzavarja egyensúlyát vagy talán még földesuszamlást is okozzon, akár még írás közben is morális erőfeszítés útján színes papírpatakok mellé játékerdőket és papírmasé hegyeket képzelve.

a realitás mindig csak alkalom — egy gyermek szuroktól maszatos lábát esetleg katartikus vállalkozásokkal, sőt a realitással egy másik valóságot szembeállítani és a mondatok harmóniájában a forradalmak megfékezését hinni (kerülve ezért a felkiáltójeleket és az egyenes beszédet egy „mondta” „felelte a fiú” megkötöttségének önkénye alól kivonva)

ha festő maradok, mindig csak köröket rajzoltam volna, ezeket szabályosan befestettem, gondosan kivágtam és egy nagy papírlapon egy nagyobb kör köré olyan távolságokban rendeztem volna el, amelyekben nincsen se vonzás, se taszítás, mert egy befagyott tavat rajzoltam volna, a vékony jégreteget olyan elégedetten és lassan festettem volna, hogy a rákövetkező télen elfogott volna a félelem, ha a szemlélőnek ön-maga vagy gyermekei féltésére gondolok vagy a saját félelmemre, amelyet egy fa befejezése után érzek, ha eszembe jut, miért jó, hogy egy ágat meg-rajzolatlanul hagytam.

<sup>19</sup> ADORNO: Über Tradition, 37. Adornónak az empirikus társadalomkutatással szembeni bírálatával kapcsolatban vö. pl.: Thesen zur Kunstsoziologie. Ohne Leitbild. 94—103.

<sup>20</sup> GADAMER: Wahrheit und Methode. 280.

távoli házakat írtam le, néha rájuk irányított távcsővel, de kerülve hogy egy bizonyos ablakba pillantsak – néhányan, akik nem akarták követni a nézés és mégsem-látás gyakorlatait, mondataimat széthúzták és a szavak ablakán át gondosan védett tartományokba tekintettek.<sup>21</sup>

Schutting Stifter-szövegeinek legelső jellemzője a hallatlan rövidség. Tizenhárom rövid prózai szöveget engedélyezett magának negyvenkét kis formátumú oldalon, ezekbe belefért, mint az előszóból kiderül, Stifter oeuvre-jének problematikája. Az előszó a *Bunte Steine* előszavával, első mondatával kezdődik. Abból az egyetlen változtatásból, ami egy szó felcseréléséből áll, nyilvánvalóvá lesz, hogy Stifter azóta is ellentmondásos művészete elleni kifogások összegeződtek. Igaz, a bevezető mondat töredékes, de a másodikból könnyen kiegészíthető, még ha az eredetire nem is tekintünk: csak az irodalmi aprólékosság régi hebbeli szemrehányásáról lehet szó. A stifteri hűséget a dolgokhoz Schutting két mondatral mint olyan jelenséget írja le, amely a biedermeier orientációjú szemléletben sokáig elsikkadt, és ez: a mindennapiban rejlő feszültségek rituális csillapítása. A természeti témák iránt érzett előszeretet ellenkép-tematikává válik, amely tulajdonképpen az emberre vonatkozik, ha a nyelvi eszközök stifteri mércéjét mint eredményt felismertük. Az a komolyság, amelynek atmoszférájába Stifter elbeszéléseit helyezi, a fikciónak egy lehetséges valóságra való extrém vonatkozásából derül ki: még az irodalmi fának is vannak ágai, amelyeken emberek (pl. Augustinus doktor) öngyilkosságot kísérelhetnének meg.

A *Mondstein* (Holdkő) című szövegben, a *Steine* egyik darabjában, amelynek Stifternél nincs megfelelője, a szerző Stifternek az írásról vallott elvét költi át: „Minden történet felépítésének ahhoz a doboshoz kellene hasonlítania, aki dobverőt erőteljesen felemeli, azután pedig igen gyengéden billent velük a dobra, mert a gyerekek (úgy is értelmezhetjük, hogy az olvasók) egyszerre akarják a rémületet és a megnyugvást.”<sup>22</sup> Schutting tudja Stifterről, hogy másra is képes lenne. A dobverők lendületes felemelésében már benne van a hangos leütés is, de az utolsó pillanatban visszafogja ütőit. A halkság nem más, mint egy különleges művészi akarat tompította hangosság. Stifter ezt már *Zuversicht* (Bizalom) című rövid elbeszélésében (1846) meghatározó témává tette. Egy társaságban arról folyik a szó, hogy a kor, amelyben él, minden embert tettekrezzé, sőt harciaszá képes-e tenni, olyanná, akit majd a „Nagy Erős”-ként csodálnak, vagy pedig mindig csak bizonyos embereknek vannak a tigriséhez hasonló hajlamaik, és ezeket az embereket a történelmi kor adott esetben erőssé teszi. A vitázók egyike, akiben nem nehéz felismerni Stiftert, azt mondja: „Mindannyiunknak vannak a tigriséhez hasonló hajlamaink”,<sup>23</sup> és csak erő és erény dolga, hogy a tigrist magunkból ne engedjük ki. A nagyság mint gyengeség, pillantás a szakadékba, amelyet minden ember magában hordoz, a művészet mint az emberben rejlő fenyegető erők megfékezése: Stifternél ezek a dolgok gyakran vannak jelen, anélkül, hogy direkt módon, nyelvi eszközökkel megfogalmazva jutnának „szóhoz”. Ugyanakkor nem mellőzöttek, nincs is közöttük olcsó harmónia, hanem úgy vannak jelen, mint ahogyan egy jéghegy hétnyolcad része jelen van akkor is, ha csak egy nyolcadát látjuk. A belső állapotokat dolgok helyettesítik, a rituális séta mély megrázkódtatásokat gyógyít,

<sup>21</sup> SCHUTTING: Tauchübungen. 7.

<sup>22</sup> SCHUTTING: Tauchübungen. 31.

<sup>23</sup> ADALBERT STIFTER: Zuversicht. Sämtliche Werke, 13. kötet, 2. könyv, 2. rész. Szerk.: Gustav Wilhelm. Graz, 1960. 491., Stiasny.

az alakok pszichés izgalmi állapotára mozdulatok és motorika utalnak.<sup>24</sup> Stifternél „a nemes unalom” akkor jelentkezik, ha alakjai létének mélyebben fekvő talaját nem látjuk, ha az olvasó számára a megfékezés – nem ritkán absztrakt gesztus szembeötlőbb, mint a megfékezés tárgya, és ez a gesztus pl. a *Witikó*ban telítettségi fokot ér el, hogy az ma több olvasót rettent el mint valaha. Ha többé már nem felismerhető a kimondatlan hatása a kimondottban, akkor az irodalom közvetítője, pl. a tanár számára a recepcióelméletre a következő, talán segíteni képes reflexió lehet a válasz (kiemelések K. R.-tól): „Amit a látszatra triviális jelenetekben nem mondanak ki és ami a dialógust összekapcsoló izületek között üres pontokat hagy, az az olvasót nemcsak bevonja a történésbe, hanem a megszerkesztett helyzetek olyan átéléséhez vezeti el, hogy ezek a helyzetek látszólag teljesen új dimenzióra tesznek szert. Dinamikus folyamat kiindulása ez, mert *a kimondott csak akkor látszik valóban szólni, ha utal arra, amit elhallgat*. Mivel az elhallgatott a kimondottnak csak a másik oldala, éppen ezáltal nyeri el kontúrjait. A kommunikációs folyamatot a *megmutatásnak és az elhallgatásnak ez a dialektikája* hozza mozgásba és szabályozza. *A kimondatlan a cselekvés alkotóelemeinek a mozgatója*, ugyanakkor ezt a cselekvési ingert a kimondott ellenőrzi, amelynek át kell változnia, ha megjelenik az, amire utalt.”<sup>25</sup> A recepcióelmélet számára „az irodalom” már nemcsak a szöveg, ahogyan feketén-fehéren papírra rögzítve látjuk; irodalom és az is irodalom, ami akkor keletkezik, ha valamely szöveget az olvasó befogad. Ilyen szempontból a szöveg nem érinthetetlen és önmagában nyugvó egész, hanem több helyütt nyitott, meghatározatlan, kitöltetlen pontjai vannak, amelyeket az olvasó aktivitása foglal el, kitölti a hézagokat, kiegészíti a szöveget. A szöveg ebben az értelemben ajánlat, az olvasóhoz intézett, válaszra váró felszólítás. „Válasz” (responsa) minden, amit a szöveg hallható, nem hallható vagy írásban rögzített aktivitás formájában elért. Elemezni azonban csak olyan „response”-okat lehet, amelyek jelekké formálódtak. „A megmutatás és az elhallgatás dialektikája” és a kimondatlan mint „a cselekvés elemeinek mozgatója” az olvasóban az irodalmi recepció központi tényeivé válnak. Minden szövegben és minden olvasási aktusban jelen vannak. Adalbert Stifter jéghegy-stílusa pedig éppen ideális alkalmazási területe ennek.

Stifter *Granit* (Gránit) című elbeszélésében a kisfiú járkálása és álldogálása nagyapja mellett azoknak a nyolcadrészeknek az egyike, amelyek a sokk, a fájdalom és a keserűség állapotait követő megnyugvás és megbékélés kimon-

<sup>24</sup> Vö. K. ROSSBACHER: Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive. Dissertation. Salzburg, 1966. 58, 135, 209. A dolgok megsokszorozott szerepével kapcsolatban vö.: WILHELM DEHN: Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifters Dichtung. Bonn, 1969. Bouvier. Stifterről általában lásd: HANS DIETRICH IRMSCHER átfogó ábrázolását: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München, 1971. Fink.

<sup>25</sup> WOLFGANG ISER: Der Lesevorgang. Rainer Warning szerkesztésében: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. UTB 303, München, 1975. Fink, 274. Először megjelent: *New Literary History* 3, 1972, 279–299. A recepció kutatással kapcsolatban vö. még: Literarische Rezeption. Beiträge zur Theorie des Text-Leser-Verhältnisses und seiner empirischen Erforschung. Szerkesztette és a bevezetőt írta: HARTMUT HEUERMANN, PETER HÜHN, BRIGITTE RÖTTGER: Informationen zur Sprach- und Literaturdidaktik, Paderborn, 1975. Schöningh; WOLFRAM MAUSER u.a.: Text und Rezeption. Frankfurt am Main, 1972. HANS GLINZ: Textanalyse und Verstehenstheorie; REINHARD ZOBEL: Der Dramentext — ein kommunikatives Handlungsspiel. Göppingen, 1975. Kümmerle.

datlan tartalmaira utalnak. Amit a nagyapa elbeszél a szurokégető családról a pestisjárvány idején, a rendnek a szörnyű felborulásáról az elbeszélés visszatükrözési síkján, segítőleg hat, és végül egybeesik a fiú lelki rendjének helyreállításával az elbeszélés első síkján. A nagyapa gyógyító hatású magatartásában a beszélgetés folyamán, amely mintegy hátráltatja a megnyugvás túl gyors bekövetkezését, a jámborság fontos szerepet játszik. Az első síkon éppen úgy mint a másodikon. Amikor a pestis az országra zúdul, az emberek megszokott viselkedésén mélyreható nyugtalanság lesz úrrá. A családi szférában: „A gyermekek nem szerették többé szüleiket és a szülők sem gyermekeiket . . .”<sup>26</sup> A vallási szférában: a lelkész már csak hét személyt lát a templomban, a többiek, ha még nem haltak meg vagy még nem betegek, távol maradnak „a zűrzavar és makacsság” következtében.<sup>27</sup> Amikor pedig a nagyapa elbeszélésében elérkezik a dolgok jóra fordulásához, megszólal az esti harangszó. Felszólítja a kisfiút, hogy imádkozzék, majd az imádkozás szokását úgy magyarázza, mint annak kifejezését, hogy a nehéz munka közepette egy pillanatra meg kell állnunk, hogy megpihenjünk, de ugyanakkor áldásért is kell könyörögnünk munkánkra. A fiú elismeri, hogy nagyanyja harangozásakor valóban még ma is letérdel és ezt a nagyapa megerősíti, de hozzáfűzi, hogy a harangozásban mások már nem éreznek manapság felszólítást erre. Ezen a ponton úr támad az elbeszélés két síkja közötti összehasonlításban. A járványról szóló történetben az emberek elveszítik ugyan jámborságukat a pestis zűrzavarában, de ismét visszanyerik, amint a zavaró körülmény megszűnt. Ezzel szemben az elbeszélés első síkján az emberek már nem olyan jámborak, mint régen (ha a fiú nagyszüleit nem számítjuk közéjük). De Stifter nem beszél erről. A fiú lelki egyensúlyának helyreállása felülkerekedik a vallási komplexuson.

De éppen ez a már csak a kimondatlanban jelenlevő komplexus, amely az ábrázolásban a jámborság elvesztését nem juttatja nyíltan kifejezésre, Jutta Schutting recepciójában megfogalmazást nyer. A *Granit I*, ez a két nyomtatott oldalnyi szöveg sajátos és egyben Stifteri módszert alkalmaz:

nagypám háza előtt egy nagy gránittömb [ . . . ]  
erről a kőről, ha az ember gyermekként rajta ült, az erdő mögött, amely a szülőfalu és a szomszédos helység között húzódott, annak a helységnek a templomkeresztjét akár egy ezüst facsúcsot kiemelkedni látni, és ha aztán az ember, mert a torony déli harangszava odáig hatolt, ahogy gyermekek és felnőttek között akkor még szokás volt, a kőre térdelt, a kövön térdelve úgy láthatta a torony sisakját kiemelkedni mint egy nyárfát, ami persze ebben az erdőben nem is volt, és ha az ember a rövid imádság után figyelmesebben átnézett oda, a toronyóra egy vörös-, azaz egy jegegyefenyő ágáról lógott le vagy azon állt és tizenkettőt mutatott, és ha az ember, amint a déli harangszó véget ért vagy a szél a hangot más irányba vitte, nem ült le rögtön újra, hanem felállt, a kőről az egész templomot láthatta és a helység legtöbb házát is, amelyeknek kapuin emberek léptek vagy nem léptek ki és be, miközben a kéményekből sűrűbb vagy ritkább, feketébb vagy fehérebb füst szállt fölfelé.  
és ha az ember felnőtként a kövön ült, nemcsak a templomtorony ke-

<sup>26</sup> ADALBERT STIFTER: *Granit. Bunte Steine. Späte Steine. Späte Erzählungen.* Szerk.: Max Stefl. Augsburg, 1960, Kraft, 31.

<sup>27</sup> ADALBERT STIFTER: *Granit*, 32.

resztjét látta, ha a szomszédos helység előtti erdő fölött átnézett oda, hanem a templomtoronyból is látott egy kisebb-nagyobb darabot, de a toronyból mindenképpen látott annyit, hogy ha nem pontosan tizenkét óra volt, akkor az óramutatók állását tíz perccel tizenkettő előtt és után ki tudta venni és ha az ember felnőttként feltérdelt volna a kőre (csak-hogy sohasem láttam térdeltem rá), úgy kivethette volna a templom nagy részét és – az időjárástól függően – a füst vízszintes és függőleges vonalait, fehéreket és feketéket egyaránt, de ha az ember felnőttként a kövön állt és áttekintett a szomszéd helységbe, akkor az erdő mögött, amely a helység és a következő falu között húzódott, egy kicsiny, még éppen-hogy ezüstös csúcsot látott – a nagyapám kapuja előtti kőről az ember, ha rajta állt és áttekintett oda, a második szomszéd helységet látta, egy kis falut, annak a képnek a kicsinyített mását, amelyet egy gyermek, ha mellettünk állt, a szomszédos helységről alkotott magának.<sup>28</sup>

Schutting szövege egész sor lehetőséget vázol fel arról, hogyan lehet a ház előtti gránittömböt megfigyelőhelyként használni. Az eredeti Stifter-elbeszéléshez mindennek nem sok köze van első pillantásra. De kimutatható, hogy a kétoldali szövegbe a mintakép fontos vonásai kerültek bele, mind a témát, mind a forma és az elbeszéléstechnika módszerét illetően, ugyanakkor minden továbbvivő gesztus ellenére is nyelvi eltávolodásról tanúskodik.

A gránittömből való „látás” lehetőségeinek sora a felfelé haladó láncszemek egybefűződéséhez hasonlítható fokozás. Gyermekként rajta ülni, gyermekként rajta térdelni, gyermekként rajta állni, felnőttként rajta ülni, felnőttként rajta állni: ezek a kipróbált távlatok. Mindegyikük más szemszöveget tár fel. Amit a szerző az így keletkező koncentrikus körök közéjébe von, az egy falusi életkép, amelyet totális modellként ábrázol – a természet és a vallás összetartoznak, a templom „ezüst csúcs”, a toronysisak (lehetséges) nyárfa. Az ülő gyermek a szomszéd faluból a templomtoronyt látja a kereszttel. A térdeplő gyermeket Schutting a vallásosság vonatkozásában idézi, úgy, ahogyan Stifter szövege emeli ki az emberek alakját az elbeszélés második síkjának tükrében a pestisvész előtt és után, de ahogyan az elbeszélés első síkján már csak a nagyszülőket és a gyermekeket láttatja ezzel a módszerrel. Az álló gyermek látja az egész templomot és a helység nagyrészét a maga tipikus életkörművényei között, például a kunyhó, a tűzhely és a füst idilljében. De Jutta Schutting tudja, hogy „manapság az idillikus valóság fenyegető valóságra utalhat”.<sup>29</sup> Így a gyermeknek ez a perspektívája sem lehet az élet végső távlata. A fokozás folytatódik: a kövön ülő felnőtt kevesebbet lát az állónál, a kövön álló felnőtt tekintete messzebbre hatol ugyan a térben az összes többi távlatnál, de mégis csak a második faluig lát el, amely nem más, mint a szomszéd falu megkétszerezetten és lekicsinyítve, tehát nem a lényegét illetően, hanem csak mennyiségileg lát többet a gyermeknél. Két feltűnő körülményt látunk itt: azt, hogy az álló gyermektől az ülő felnőttig vezető vonal emelkedése, vagyis a szemlélő táguló horizontja megtörik, továbbá azt, hogy a már amúgy sem a várakozásnak megfelelően haladó vonalban egy fontos hely betöltetlen marad – a térdeplő felnőtt csak feltételes módon van jelen. Ha valóban jelen lenne,

<sup>28</sup> SCHUTTING: Tauchübungen, 17–19. (itt részben rövidítve).

<sup>29</sup> SCHUTTING: Baum in 0. 9.

együtt látná a templomot és az idillt, a vallásosságba emelt élet képét. De ez nincs így. Schutting Stifter elbeszéléséből egy olyan mozzanatot emel ki (és ír tovább), amely Stifternél csak utalásszerűen jelenik meg. Ez a mozzanat annak a vallásosságnak az elvesztése, amelyben a külsőség (az imára harangozás) a belső tartalommal (az imádkozás) együtt jelentkezik a magától értetődő jámborságban. Az anafórikus mondatkezdések használata olyan várakozást teremt, amely nyelvileg az azonos típusú mellékmondatban való folytathatóságra épül. Ez a folytathatóság azonban csak az anafóra szavaiban maradt meg, mert az időhatározói „wenn” (amikor) átcsapása egy feltételes mondatot bevezető „wenn” (ha) kötőszóba törését csak még nyilvánvalóbbá teszi. Ez az eljárás mind tartalmilag, mind a szintaxis nyelvi eszközeit illetően szabályokat alkot és egyben vét is ellenük. A létrejött szabály az, hogy szinte várjuk a folyamatosság fennmaradását. A látásmód lehetőségei láncolatot alkotnak, a távlatok a fokozatos felfelé haladásból adódnak, a következmény pedig éppen ilyen fokozatosan és szervesen táguló horizont lenne. Akkor következik be a törés, amikor a vallásosságot is be kellene sorolni a felnőtt távlatai közé. Schutting alkotói elvként vette át Stiftertől a folyamatosság és a növekedés törvényét,<sup>30</sup> de ez egyben alkalom is számára, hogy kifejezésre juttassa: ez a törvény azért nem érvényesül már, mert az emberek valószínűleg más módon olvasnak, mint azelőtt.

Schutting ezzel olyan elvet szemléltetett, amelyet már a Stifter-kutatás is elemzett. A különbség pontosan a „szemléltetni” és „elemezni” szóhasználatban rejlik. Martin Selge Stifter ábrázolásmódját „a természettudomány és az irodalom” kapcsolata felől közelítette meg. „Kategorikus objektivitás”-nak<sup>31</sup> nevezi Stifternek azt a kedvelt ábrázolásmódját, amely miatt az a szemrehányás érte, hogy túlságosan ragaszkodik a részletekhez és körülményes. Selge ezzel Wolfgang Preisendanznak azt a gondolatát viszi tovább, hogy Stifternél nemcsak a lényeg felfogása szimbolikus, hanem szimbolikusnak tekinthető az ábrázolás tárgyának funkciója is a valóság bizonyos fajta érzékelése szempontjából. Különösen érvényes az a természet ábrázolására, amelyben az érzékelés távlatának szubjektivitása autonóm tudatformaként a téma részévé válik.<sup>32</sup> Selge abból a tételből indul ki, hogy Stifternél „a szövegből emocionális és reflexív kifejezésmódként eliminált szubjektivitást az általános objektivitás mint kategóriát mégis magában foglalja”.<sup>33</sup> A *Deskriptionsmodell der systematischen Zimmerbesichtigung* (A szobában való módszeres szemlélődés leírásának modellje) esetében kimutatható, hogy Stifter elbeszélője saját szubjektivitását és az ábrázolt személyeket is megszünteti, és hogy a rendszeres megközelítésben, az általánostól a különös felé haladva az érzékelés „alakja”, a természettudományos eredetű deduktív érzékelésmód láthatóvá válik. Ez azonban végül is megint csak egy érzékelő személyre utal, akinek a „pszichés állapot” tartalmi reflexei engedtek a valóságról szerzett tapasztalat általános (és érvényesebb)

<sup>30</sup> WALTER WEISS: Stifiers Reduktion. Germanistische Studien. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 15. Innsbruck, 1969/70, 199–220.

<sup>31</sup> MARTIN SELGE: Kategoriale Objektivität bei Stifter. Vierteljahrschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 22, 1/2 folyt., 1973, 17–23. Ugyanettől a szerzőtől származik a *Steine* átvérző recenziója: Bunte Steine in neuer Fassung. VASILO 23, 3/4 folyt. 1974, 115–116.

<sup>32</sup> WOLFGANG PREISENDANZ: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. Wirkendes Wort 16. 1966, 407–418, különösen 410, 418.

<sup>33</sup> SELGE: Kategoriale Objektivität. 18.

kategóriáinak”.<sup>34</sup> Jutta Schutting Stifter-felfogásában ezt a jellemzőt nemcsak megragadja, hanem az irodalom eszközeivel annyira kiélezi, hogy az a tudományos elemzés szükségessége nélkül is beláthatóvá válik. Csak így lehetséges, hogy néhány oldal alapján az a benyomás alakul ki bennünk: elénk tárták „az egész Stiftert” vagy legalábbis sok száz oldalnyi prózája elvét. Az *Adalbert* című szövegben ez a jellemző találkozik egy tartalmi jegyre való összpontosítással: a stifteri szorongás pl. Erik Lunding általános létfilozófiai értelmezésében alapkategória.<sup>35</sup> Jogosan állapítja meg Herbert Seidler a Stifter-kutatásról szóló referátumban, hogy Lunding könyve óta minden olyan ábrázolás hamis, amely Stiftert biedermeiernek és idillkeresőnek tünteti fel.<sup>36</sup> A *Granit I*-hez hasonlóan az *Adalbert* is egy Schutting számára jellemzően stifteri helyzetre utal, arra a gyermek nagyszülő kapcsolatára, amelyet a *Bergkristall* (Karácsonyérj), a *Katzensilber* (Ezüstcsillám), a *Granit* feltár, közvetett módon pedig a *Mappe meines Urgroßvaters* (Ükapám mappája) is tartalmaz. Ezekhez járul a *Kalkstein* (Mészkö) is, de nem a személyek közötti kapcsolatokkal, a tájjal vagy a cselekménnyel, hanem a félelem és a félelem leküzdése, a félelem érzékelése és tagadása mozzanataival. Íme két részlet ennek illusztrálásául:

[...] és kaptam egy darab süteményt, nagyanya egy nagy süteményt, vágta le, azután föléborított egy üvegbúrát és odatolta elé a süteményt, mielőtt, azt, hogy „ez nemcsak azért van, hogy a sütemény friss maradjon, hanem azért is, hogy a darazsakat, amelyek igen messziről megérzik a cukor és a vanília illatát, ide ne csalogassa, mert ha nem ezt tennénk, akkor be kellene zárunk az ablakokat, és ha azt sem tennénk, úgy egyre csak jönnének és jönnének, és el kellene hajtanom őket, és ha megpróbálnám a pohártörő ruhával elhajtani őket, nagyon felingerülnének és megszúrnának engem vagy téged, vagy ha esetleg egyet nem vettem volna észre és nem hajtánám el, megeshetne, hogy csöndben meghúzódná a sütemény, amelyet a szánkhoz emelünk és megcsípné a számat vagy a tiedet, mihelyt egyikünk a nyelve és a szájpadrása közé tolná, és ha megszúrna téged vagy engem, egyikünk megfulladhatna a csípéstől keletkező dudortól, mert a dudor beszűkítené a légsót vagy egészen el is zárná”, hozzáfűzhette volna.

„[...] és nézd csak”, mondta nagyapa, „fák, bokrok, kövek és sziklák tartják a patakot körülfogva. ha nem így lenne, a víz csak emelkedne és semmi sem lenne, ami a víznek a helyes utat mutatná vagy a fölösleges vizet felszívna és a fák koronájába szivattyúzná, ahonnan elpárolog és száraz vidékeken eső formájában lehull, akkor megeshetne, hogy éjszaka a víz elkezdene emelkedni, és sehogyan sem lehetne, mert a házak nem Noé bárkái, az ablakokat és az ajtókat becsukni, a víz a falrepedéseken a pinceablakokon a felső kis ablakokon a benyomott ablaküvegeken a lépcsőkön felhatolna a szobákba, és le a konyhába és a pincébe, te éppen ebédnél ülnél, vizes lenne a lábad és már vizes lenne a térded is [...], a

<sup>34</sup> Uo. 19.

<sup>35</sup> ERIK LUNDING: Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existenzielle Literaturwissenschaft. Studien zur Kunst und Existenz 1. Kopenhagen, 1946.

<sup>36</sup> HERBERT SEIDLER: Adalbert-Stifter-Forschung 1945–1970. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91. 1972, 113–157 és 252–284, itt: 132.

víz fiókokat nyitna ki [ . . . ] a Megfeszített leplei teleszívnák magukat vízzel, elkezdene rothadni és akkor ki hallgatná meg a mi imánkat, [ . . . ] leszdné a festéket a ládákról, úgy hogy sietségedben nem tudnád, melyiket nyisd ki, [ . . . ] a víz már régen kioltotta volna a gondosan őrzött lámpafényt és elborítana bennünket iszappal, úgy hogy rá sem ismernénk egymásra és nem segíthetnénk egymáson, [ . . . ] felhígitaná a teát és a süteményedből olyan lisztpépet csinálna, amit nem szeretsz, megtöltené a gyomrodát és a pipámat — akárhová nézel, mindenütt halak, és senki nem jut hozzá, hogy az úszóöv szelepjét bedugaszolja.”<sup>37</sup>

Az első részlet Stifternek a folytatólágossághoz való ragaszkodását a gyakorító „wenn — dann” (ha — akkor) sorokkal hangsúlyozza. Az „und — dann” (és — akkor) kapcsolat nem parataxist, hanem feltételes hipotaxist alkot. Hogy a láncolat egy egészet ábrázol, kezdettel és véggel, az a „mielőtt [ . . . ] hozzáfűzte volna” mellékmondat túlnyújtásából derül ki. A potenciális darázsveszélyt nem valamely általános szentencia juttatja kifejezésre, hanem több ok-okozati viszony, amelyeket a halálnak mint lehetséges következménynek egymás utáni, apró részleteket kiszínező láncolata közelít egymáshoz. Ez olyan magatartásra utal, amely nemcsak retteg a félelem okától, hanem ugyanakkor bizonyos gyönyörűséggel ki is színezi azt saját magának. Ebben a fokozatos megközelítésben a stifteri „dologhűség” olyan recepciója tárul fel, amelyet Schutting már a *Vorrede*-ben is hangsúlyoz: „Minden fenyegető, és a félelem csak akkor elviselhető, ha a még oly mindennapi eszközökben bennerejlő feszültséget [ . . . ] a rajtuk véghezvitt cselekvések gondosan őrzött egymásutániságával csillapítjuk”. A sajátos stifteri démonia része, hogy az ilyen félelem nemcsak mint félelem jelenik meg, hanem a gyönyör felé tett rémítő fordulatként, a fenyegető lehetőségek bűvöleteként is. Schutting feltárja előttünk, hogy itt nemcsak a dolgok tartalma fontos, amint azt Preisendanz és Selge kifejti, hanem az a különös észlelési folyamat is, amely hozzájuk elvezet. Ha csak a dolgok jelentésének kategorizálásáról lenne szó, akkor nem lenne kár, ha a láncolat néhány elemét kihagynánk. Ebben az esetben a felsorolás egy (félreértett) stifteri „unalom” utánérzése lenne. Másról van itt szó: arról az észlelésről, amely a mindennapiból a fenyegetőt deduktív úton vezeti le.

A második idézett részlet ezen az úton egy lépéssel még tovább megy. Schutting itt a nagyapa szavaiban a *Bunte Steine* egyik öregemberét idézi. A *Kalkstein* lelkészének félelme, hogy a kis Zirder folyó egyszer kiléphet a medréből, eláraszthatja a gyerekek iskolába vezető útját és halálos veszedelembe sodorhatja őket, magában hordozza a megigézett várakozás lehetőségét is. Schutting árvízkatasztrófáról, az abban rejlő okok és okozatok láncolatáról szóló szövegét együtt kell olvasni a lelkész végrendeletének azzal a részével, amelyben a gyermekekre leselkedő esetleges veszedelmeket színezi ki magának:

Ha pedig a szakadék szélét előnti az ár, és a pallóról a vízbe lépnek, akkor némelyikük belekerülhet az árokba vagy egy mélyedésbe és ott szerencsétlenül járhat, mert az ár szennyes vizétől a talajt nem látni; vagy a víz, miközben a gyermekek benne gázolnak, olyan gyorsan emelkedhet, hogy már nem juthatnak el a szárazig, és mindannyian odavesznek; vagy még a Kőház-part felől elérhetik a pallót, a szakadék szélén a vizet túl mélynek találhatják, tanácskozással vagy habozással oly sok időt eltölt-

<sup>37</sup> SCHUTTING: *Tauchübungen*. 8—17 (itt: 13 és 15—17).



hetnek, hogy közben a Kőház-partot is elborítja a túlságosan mély víz; akkor a palló sziget lesz, a gyermekek rajta állnak és a víz azzal együtt sodorhatja őket tova. De ha mindez nem történik is meg, akkor lábacskaikkal télen belelépnek a hólébe, amelyen jégdarabok is úszkálnak, és egészségükben nagy kár eshet.<sup>38</sup>

A lelkész a veszedelem összes lehetőségét felsorolja. A „pompásan vonuló zivatar” félelmetes változatait látja bennük, amint azt a *Bunte Steine* előszavában olvashatjuk és ahogy magában az elbeszélésben is egyszerre csak felszínre tör. Éppen ezek azok a lehetőségek, amelyeket a művészetben nem megvalósítani, hanem féken tartani kell, de úgy, hogy a háttérben mindig jelen legyenek. A lelkészt éppen annyira üldözi az az elképzelés, hogy mindez megtörténhetne, mint amennyire áthatja a kívánság, hogy ne történjék meg. Az az ésszerű kérdés, hogy egész élete során megtakarított javaiból, ha csak kis részben is, de hozzájárulhatna-e valamely kevésbé veszélyeztetett helyen egy iskola felépítéséhez, számára nem is kérdés már. Szegénysége az elbeszélésben azt a hatást kelti, hogy ez az ember a hatékony segítséget mindig csak halogatni képes, és így gondolatilag ambivalens módon mindig éppen e probléma foglalkoztatja.

Ami már Stifternél is jelentkezik, az Schuttingnál téma lesz, mégpedig úgy, hogy sajátos, hangsúlyozott nyelvi eszközök segítségével jut kifejezésre. A lelkész „ha pedig a szakadék szélét önti el az ár, némelyikük belekerülhet az árokba” típusú mondatai nyelvtanilag ambivalensek. Időhatározói és feltételes mondatokként egyaránt értelmezhetők. Schutting a második lehetőség mellett dönt. A nagyapa „Ha a víz emelkedne, megeshetne, hogy . . .” típusú mondatai a kötőmód praeteritumának azt a képességét használják fel, hogy a történetet csak mint esetleg előfordulót ábrázolja. De ennél Schutting még tovább megy. A szöveg vége felé és főleg az utolsó sorok zárt rendjében gyenge igéket találunk, amelyeknek a kötőmódja azonos kijelentő módjuk praeteritum alakjaival (verdünnte, machte, füllte — felhígítaná, tette) tenné, töltötte, (töltené). Az utolsó pointírozott mondat, amelyet az előző sorok iróniája készít elő, kijelentő mód jelen időben van, ami nyelvtanilag egyértelmű igemód, de szemantikailag két jelentése van: „kommt dazu” mint „Zeit finden” (időt találni valamire) és mint „des Weges kommen” (az úton jönni, odajutni). A szöveg olyan folyamatot ír le, amelyben a lehetségesként feltételezett a valóságosnak egy másik formáját jelentheti. Hogy a tudatosság szándékával-e vagy sem, de Schutting mindenképpen Adalbert Stifteren túlmutatóan sajátos oszt-rák hagyományokhoz csatlakozik. Walter Weiß mutatott rá, hogy Franz Kafka szövegei, különösen a *Kaiserliche Botschaft* (A császár üzenete), az *Auf der Galerie* (A kakasülön), a *Jäger Gracchus* (Gracchus, a vadász) és a *Wunsch, Indianer zu werden* (Vágy, hogy indiánok lehessünk) a kötőmód praeteritumának a kijelentő módba való átcsapásával az ábrázolásmód és a valóságtartalom közötti feszültséget érték el.<sup>39</sup> Albrecht Schöne Robert Musil kötőmódhasználatát vizsgálta és ezt olyan eszközként jellemezte, amelyet a természettudományos kísérlet mintájára alkalmaznak, „nem azért, hogy iskolai kísérletek módjára ismert jelenségeket mutassanak be, hanem annak megállapítására, hogy

<sup>38</sup> STIFTER: Kalkstein. *Bunte Steine*, 118.

<sup>39</sup> WALTER WEISS: *Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation*. Pustet, Salzburg—München, 1967. különösen 12—14, 19.

valamely magatartás milyen, még ismeretlen eredményhez vezet”.<sup>40</sup> Schöne Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (A tulajdonságok nélküli ember) című művéről úgy beszél, mint „a kötőmód kísérleti színpadá”-ról, Ausztriáról (és irodalmáról) pedig mint a kötőmód alakjainak „menedékéről és gondozójáról”.<sup>41</sup>

Felmerül a kérdés, hogy fogalmilag hogyan ragadható meg a Schutting Stifter-szövegei és saját alapszövegei közötti viszony lényege. Az „utánzás” és az „epigonizmus” eleve kiesnek, nemcsak Schutting probléma-tükrözésének színvonala miatt, amely megtiltja neki, hogy „úgy írjon, ahogyan már írtak”,<sup>42</sup> hanem azért is, mert a hagyományt mint témát úgy kezeli, hogy abban az újító szellemű stilizálás is mindig benne foglaltatik. Schuttingra érvényes, amit a hagyománynak a művészetekben való jól értelmezett továbbéléséről mondtak: „Hol a nem folytatható tartalmakban érvényesül a formák kontinuitása, hol pedig a tartalmi elemek kontinuitása érvényesül nem folytatható formákban”.<sup>43</sup> Az olyan fogalom azonban, mint a „variáció”, zenetörténeti és zeneelméleti, nem pedig irodalmi. A „kontrafaktúra” és a „paródia” típusú irodalom szintén kiesik, noha a paródia egyik fontos ismérve Wystan Hugh Auden értelmezése szerint adott lenne: Auden egy „Barden-i Álom-Akadémia” curriculum-szerűségét vázolta fel, amelynek a könyvtárában például nem tűrnének meg irodalomkritikai műveket. Az egyetlen engedélyezett kritikusgyakorlat a paródiáírás lenne, mert a paródia kétségtelen bizonyíték arra, hogy szerzője a parodizált szöveget megértette.<sup>44</sup> Stifterre ez esetleg annak a paródiának az esetében illene, amelyben Heinrich Böll a *Nachsommer* (Nyárutó) meséli tovább.<sup>45</sup> De éppen az említett paródia mutatja meg azt is, hogy e forma mennyire közel juthat a bukáshoz. Böll megpróbálja elmesélni, hogy Stifter hogyan fűzné tovább a történetet és közben kiforgatja a témát és az eszközöket; Schutting egyéni módon beszéli el azt, aminek Stifternél csak a kezdeteit látjuk. Azzal a nézettel lehet egyetérteni, amely szerint Schutting szövegei „nem elég felületesek és élősdiek ahhoz, hogy paródiák lehetnének”.<sup>46</sup> Ajánlatos, hogy lemondjunk Schutting szövegeinek ismert műfaj-kategóriákba rendezéséről és hogy azokat műfajilag semlegesen a recepcióelmélet fogalmaival határozzuk meg. Ez a tizenhárom kísérlet „response”, egy olvasó válasza. A recepcióelmélet „textus”-okat és „metatextus”-okat különböztet meg. A textus, az alapszöveg csak a metatextusok, vagyis a rá válaszoló szövegek útján válhat azzá, ami. A recepcióelmélet képviselői olyan módszert képzelnek el, amely a textusról szóló számos metatextust egybefoglalná és ezt a sok olvasói reakciót az olvasók eltérő körülményeire (befogadási horizontok) alkalmazná. Ez az a pont, ahol a szociálpszichológiát és a szociológiát is be kell vonni a módszerbe, mert a gyakorlatban soha nincsen annyi eltérő olvasási mód, mint

<sup>40</sup> ALBRECHT SCHÖNE: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil. *Euphorion* 55, 1961, 196–220. Az idézet forrása: Interpretationen 3. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Szerk.: JOST SCHILLEMEIT. Fischer Bücherei 716, Frankfurt am Main–Hamburg, 1966, 293.

<sup>41</sup> Uo. 298 és 292.

<sup>42</sup> JUTTA SCHUTTING: Schreiben-Handwerk oder ästhetisches Vergnügen. Die Rampe. Hefte für Literatur 1. 1975. 33.

<sup>43</sup> A. HAUSER: Soziologie der Kunst. München, 1974. Beck, 161.

<sup>44</sup> WYSTAN HUGH AUDEN: Der Dichter und die Großstadt. Des Färbers Hand und andere Essays. Mohn, Gütersloh 1948. 101.

<sup>45</sup> HEINRICH BÖLL: Epilog zu Stifters *Nachsommer*. Leporello fällt aus der Rolle. Zeitgenössische Autoren erzählen das Leben von Figuren der Weltliteratur weiter. Szerk.: Peter Härtling. Frankfurt am Main, 1971. Fischer, 122–129.

<sup>46</sup> SELGE: Bunte Steine in neuer Fassung, 115.

ahány olvasó, a metatextusoknak tehát csoportosíthatóknak és kategorizálhatóknak kell lenniük. Természetesen ez most nem lehet a mi feladatunk, hiszen itt csupán a recepció egyetlen módjáról van szó. Ugyanakkor a recepciónak ez a módja ismét csak esztétikai kódolású, tehát mint Schutting Stifterre vonatkozó metatextusa maga is ismét olyan textus, amelyre újabb metatextusokkal lehet válaszolni. Ha ezeket a metatextusokat azután összehasonlítanánk a Stifter eredeti műveire írott metatextusokkal, igen valószínű, hogy az eredeti szövegek közvetítése szempontjából a helyesen értelmezett Stiftergondozás szellemében az ilyen összehasonlítás jelentős lehetne. Didaktikailag kétségtelenül eredményesebb, ha először Schutting szövegein mutatjuk be, hogyan lehet azt, amit Stifter elhallgat, a tudatalattiból a felszínre hozni, majd elemezni, az objektíválás milyen epikai formáiban oldotta ezt fel Stifter, ahelyett, hogy a másik utat választotta volna. Határozottabban szemléltethetjük Schutting előszavának nyelvén, hogy milyen vékony az a jégréteg, amely a stifteri összövegben a mélységet még éppen hogy befedi.

Egy kifogás azért még elhangozhatna: nem éppen az ellenkezője ez az út annak, amelyre a Stifter-interpretáció oly sokáig törekedett: bemutatni a megmásíthatatlan, az *egyetlen* Stiftert? Nem vezet-e ez az út éppen a Stifterről alkotott kép sok képpé aprózásához, ahhoz a veszélyhez, hogy Stiftert majd mindig csak részben fogadják be, azoknak a körülményeknek a függvényeként, amelyek a mai olvasók várákozásait alakítják? Ezzel az érveléssel szemben azt lehet felhozni, hogy a recepció elmélete is csak úgy lesz a kimondott ellenőrző fórumává a kimondatlannal szemben, ha azt az olvasó aktualizálja (vö. 25. lábjegyzetet), továbbá hogy a mai irodalomtörténeti interpretáció nem kerüli meg a hermeneutika problémáját, az interpretátor történelmi helyhez kötöttségét. Annál gyümölcsözőbb tehát a történelmi szöveghűség és a mai olvasó történelmi helyhez kötöttsége közötti távolság feltárása, mint valamely a szöveg ellen elkövetett vétség. Változnak a várákozási horizontok. Ez elsősorban az irodalommal szembeni általános elvárásokra érvényes. Az ilyen elvárások elemzésébe ma pl. az is beletartozik, amit a természettudomány, a publicisztika és a pszichológia a közgondolkodáson változtatott. A költészet és a (kognitív) tudományok viszonyára, illetve a tömegkommunikációs eszközökben bemutatott események közvéleményformáló hatására Walter Jens a nyúl és a sün képét használta fel, és feltette a kérdést, hogy a költészet nem adta-e át bizonyos „elsőszülötti jogait” a kognitív diszciplínáknak, amelyek ma már elfoglalják a hajdan a költészetet megillető helyet. „A tudomány, nem pedig a költészet fejtette meg a lélek titkait és elemezte kölcsönhatását a társadalommal.” A költészet átengedte „a látható leírását és a láthatatlan elemzését, a képek bemutatását és a lélek magyarázását” a tudományoknak és a fényképezésnek.<sup>47</sup> A recepció ismérvei Schuttingnál nemcsak válaszok ezekre a kihívásokra, hanem még arra is képesek, hogy megmutassák, mennyire elfogadta Stifter azokat a kihívásokat, amelyeket a tudományok már az ő idejében is alkalmaztak. A „kategorikus objektivitás” módszere, amelyet Schutting rendkívül érthetővé tesz, bizonyíték például arra, hogyan építette le már maga Stifter is a szerzői kommentárt mint az elbeszélő szubjektivitásának közvetlen eszközét és hogyan alakította ki helyette az érzékelés és az olvasó irányításának „természettudományosabb” formáit. Ez az irodalom és a tudományok verse-

<sup>47</sup> WALTER JENS: Literatur und Politik. Pfullingen, 1963. 24, 25.

nyének egyik csúcspontja.<sup>48</sup> A leírt szó társadalmi története a költészettel szembeni egyéb kihívásokat is ismer. A kialakult nagyarányú újság- és karcolatírói tevékenység a kíváncsiság kielégítésére szolgáló újdonságok közvetítése terén az irodalom helyébe lépett ugyan (novella – Novelle, novel – Roman), de az irodalom erre a kihívásra is sikeresen megfelelt. Egyfelől behatolt a vele versengő folyóiratokba, másrészt a költészet és a publicisztika közötti „funkcióváltás”-sal reagált. Ez a funkcióváltás először ugyan szubjektíválódásban nyilvánult meg, de mint Wolfgang Preisendanz Heinrich Heinével kapcsolatban megállapítja, ez nem zárja ki, hogy „az objektív visszatükröződése a szubjektívben az objektív egyik dimenziója legyen”,<sup>49</sup> és ez az oly ellentmondásosnak tűnő Stifterre is vonatkoztatható. A pszichológiához való viszonyból is kiderül, hogy milyen aspektusai lehetnek az olvasói várakozás megváltozott horizontjának. A költészet a pszichológiai ismeretek hagyományos forrása volt, a rendszerbe foglalt pszichológia azután a XIX századtól kezdve fölülmutatta ezen a téren a költészetet. De ez ismét csak nem jelenti azt, hogy a költészet föladata volna ezt a területet. Stifter személyábrázolásában például kerüli a pszichologizáló eljárásokat, de alakjai ettől még egyáltalán nem veszítik el pszichológiai hitelességüket. Annak a várakozó magatartásnak, amellyel a mai olvasó az irodalomhoz közelít, egyik összetevő eleme a pszichológia, még akkor is, ha ez csak olyan egyszerű kíváncsiság formájában jelentkezik is, amely azt szeretné kifürkészni, hogy pontosan mi is megy végbe az egyes alakokban, akikkel az ember az olvasmányban találkozik. Ha Adalbert Stifter prózája az irodalom számos közvetítőjének tapasztalata szerint a mai olvasó várakozásaival mereven szemben áll, mindenesetre merevebben, mint az 1945 utáni Stifter-renaisszánsz idején, úgy ebből módszertani probléma vált az irodalom közvetítése és az irodalom közvetítésének a hagyománnyal kapcsolatos állásfoglalása szempontjából. Hogy Stifter prózájának pszichológiai szemléleténél maradjunk: ha nem is hiányzik alakjainak az a lelki szemantikája, amely a széthullástól megmenti őket, de mindenképpen nehezebben megfejtethető mint valaha. A megfejtéshez olyan olvasási módokra lenne szükség, mint amilyen az itt bemutatott. A hagyomány tartalmát, ahol ez egyáltalán lehetséges, úgy kell megvilágítani, hogy a fény a jelenkor irodalmi alkotó folyamatával való kölcsönhatásaira essen. Ha ezek a kölcsönhatások ellentmondásokat és súrlódásokat mutatnak, úgy ez még mindig jobb a hagyomány szempontjából, mint a kritikátlan elfogadás. Schutting szövegei nem távolítanak el Stiftertől, hanem elvezetnek hozzá és megteremtik „a hagyomány kritikus emlékezetét”.<sup>50</sup>

(Fordította: Pongrácz Judit)

<sup>48</sup> Annak az elképzelésnek, hogy a modern irodalom nem más, mint ennek az irodalomnak a természettudományhoz fűződő stimulus-reakció (challenge-response) viszonyának az ábrázolása, megfelel Wolfgang Preisendanz *Deutsche Literatur im Zeitalter der Aufklärung* c. előadása fő gondolatának. A szerzőhöz intézett levélben közölve. Első utalás Selgéné, Kategoriale Objektivität. 17.

<sup>49</sup> WOLFGANG PREISENDANZ: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. Megjelent: W. P.: Heinrich Heine c. könyvében. Fink, UTB 206, München, 1973, 24. Először megjelent a *Poetik und Hermeneutik* III. kötetében: Die nicht mehr schönen Künste.

<sup>50</sup> JÜRGEN HABERMAS: Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden? Rede aus Anlaß der Verleihung des Hegel-Preises. JÜRGEN HABERMAS – DIETER HEINRICH: Zwei Reden. Suhrkamp Taschenbuch 202, Frankfurt am Main, 1974. 74.

CLAUDIO MAGRIS

*Geometria és sötétség**Thomas Bernhard: Verstörung (Feldulás)\**

Rút és vad műveletre, mint például tomboló és rikácsoló madaraknak le-mészárlására kész kezeknek „meghasználati geometriája, elhalási geometriája, pszeudogeometrikus mozgásai”:<sup>1</sup> az a szakadatlan romboló és bomlási folyamat, amely Thomas Bernhard valamennyi elbeszélő művében megszállott és erőteljes monomániával újra meg újra visszatér, szigorúan szimmetrikus struktúráknak van alávetve, és aprólékos, jegyzőkönyvi rendbe van szedve. Bernhard, mint a káosz kíméletlen recenzense, azt tanítja és arra mutat rá, hogy a káosz alapjában nem létezik, és hogy minden meg van szervezve pontos szabályok szerint, amelyek csak az előtt tűnhetnek zavarosnak, aki a negatívumot nem akarja elismerni és akiből hiányzik a vigasztalás és a hamisítás bizonytalan és üres sémája, az általános bomlásra borított szükségtelen és artikulálatlan fátyol. A rossz szigorú hierarchikus rendje fokozza a rémületet, mert egy rend birodalmából nincs kiút, és éppen ez az éles eszű perverz konstrukció képezi Bernhard regényeinek eredetiségét a korabeli irodalomban, amelyben az iparszerűen üzött tagadás minden divatok leghétköznapibbjává és legrentábilisabbjává vált.<sup>2</sup> Egy lényegében egyhangú téma variációiban van Bernhard írásmódjának félreérthetetlen eredetisége és döntő átütőereje: könyvei, Kafka szavával élve, úgy telibe találnak, mint egy ökölcsapás.

Bernhard 1931-ben született és 1963-ban – nehéz életút és túlnyomóan zenei tanulmányokra valamint újságírói munkára koncentrált tevékenység után – aratta az első sikert a *Frost* (A fagy) című regényével, bár első irodalmi lépéseit már tizenhárom évvel korábban megtette; 1963-tól napjainkig lázas egymásutánban elbeszélő művek erősen homogén sorozatát jelentette meg. Miután Thomas Bernhard (az 1967-es osztrák Állami díj odaítélése alkalmából adott, hevesen polemizáló nyilatkozatától egészen legújabb könyvében, az 1975-ben megjelent *Die Ursache*- (Az ok-)ban elhangzott provokatív vallomásáig) botránykővé és tiltakozás jelévé lett, műveiben egészen rögeszmeszerűen következetes gondolatmenetet fejlesztett ki, olyannyira, hogy szóforgatagában minden regénye potenciálisan a többi is tartalmazza; a legértékesebb és legkomplikáltabb nyelvgyűrűt minden további nélkül a *Verstörung* (Feldulás) képviseli, amely szokványos, mármint kerek, szögletes és kapcsoló zárójelek módjára

\* Ez a cikk csekély változtatással és kiegészítéssel azt az esszét tartalmazza, amely 1973-ban olaszul az *Il romanzo tedesco del Novecento* kötetben Thomas Bernhard: *Perturbazione* címmel (G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases és C. Magris. Einaudi, Torino 1973) jelent meg.

<sup>1</sup> TH. BERNHARD: *Verstörung*, Frankfurt a. M., 1967. 1970<sup>6</sup>. 216, 137, 75.

<sup>2</sup> L. C. CASES: *Walter Benjamin. Il dramma barocco tedesco*. Ford. E. Filippini. Torino, 1971. Az utolsó számozott oldal.

egymáshoz kapcsolt stílussíkok rendkívül átfogó rétegződéséből áll. Egy fiatal diák meglátogatja apját, aki vidéki orvos Stájerország egyik körzetében, hogy vele beszélgessen azokról a nehézségekről, amelyek kapcsolatukban fennállnak, s amelyek egyben a fiatalember nővérét is érintik, és ezeket a fiú már egy levélben vázolta az apának. Az apát sürgős esethez hívják, elkísérteti magát vizitjeire fiával, aki a pácienseknél tett kimerítő látogatások befejezése után a következő éjszakán krónikát, jelentést ír arról, ami a megelőző napon történt, illetve jobban mondva, amit beszéltek, mert semmi sem történik a valóság területén, minden csupán a beszéd birodalmában. Bernhard más regényeinek főszereplői is szinte mindig mesélnek szavakról; hangok ezek vagy tollak, amelyek az egyetemes folyam feltartóztathatatlan és aprólékos áramlását összetartják. A *Frostban* egy diák jelentés formájában tudósít Strauch nevű neuraszténias és megtévelyodott festővel folytatott beszélgetéséről, ezt a jelentést fivérének megbízásából írja, aki végül őt magát is belevonja Strauch mániákus monológjába; az *Amrasban* (1964) az elbeszélő egy toronyba visszahúzódott és félrevonult két félbolond fivér egyike; az *Ungemachban* (Vesződés, 1968) váltakozva a két féltestvér, Károly és Róbert, valamint Moro ügyvéd feljegyzéseiről van szó, amelyek – átformálva és variálva – közelítőleg azonos érveket vonultatnak föl; a *Wattenban* (1969) a főhős Undt matematikusnak és jogásznak ír, hogy tájékoztassa őt arról a megbeszélésről, amelyet a kocsisal az erdei kunyhójában folytatott; hasonló a kompozícióstruktúra sok más műben is, mint például az *Attaché an der französischen Botschaft* (Attasé a francia nagykövetségen) című elbeszélésben, amely a *Prosa* (1967) című<sup>3</sup> gyűjteményes kötetben található.

Ebben az állandóan visszatérő konstrukciómodellben az az újszerű, hogy Bernhard elbeszélése nem eseményekről, hanem szavakról szóló jelentés, ahogy Reinhard Prießnitz<sup>4</sup> az íróval vitázva megjegyezte, szellem és kifejezésmodulok reprodukciója. Másrészt éppen ez a metanyelv biztosítja Bernhard művének vitalitását, amely egyébként – azaz a dolgokat csupán felsorolva – redukálható volna inségek, nyerseségek, felbomlások, vitaindítások és tudathasadások monoton és előrelátható katalógusára. A *Verstörung* következetes fejlődés a valóság birodalmából a megszállott monologizálás felé. A beteglátogatások kezdetére megismerkedünk a tárgyakban, dolgokban rejlő negatívumokkal; az apa arra szorítkozik, hogy megnevezze azoknak a személyeknek vagy tájaknak a patológikus karakterét, amelyekről beszél. Ennek az abnormális dimenzióknak a színtere a vidék, a Stájer tartomány és az osztrák alpesi idill „brutalitása és a brutalitás fölötti teljes tehetetlenség”,<sup>5</sup> amelyet Bernhard mint alacsony és degenerált barbarizmust leplez le, az osztrák vidék hagyományosan pozitív mikrokoszmuszát radikális antiidillé változtatja.<sup>6</sup> Ebben az értelemben Bernhard tapasztalata megerősíti azt a különleges kapcsolatot, amely az osztrák irodalomban a hagyomány és a lázadás között fönnáll. Az osztrák hagyomány sajátossága lázadások és tiltakozások folyamatos sorozatából áll. Grillparzertől Nest-

<sup>3</sup> Az ilyen általános struktúrákhoz l. az Über Thomas Bernhard antológia kötetet. Szerkesztő: A. BOTOND, Frankfurt a. M., 1970. különösen az alábbi esszéket: W. MATER: Wie Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen. 11–22, O. LEDERER: Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards. 43–67., J. TISMAR: Thomas Bernhard Erzählerfiguren 68–77., K. H. BOHRER: Es gibt keinen Schlußstrich. III. – 15.

<sup>4</sup> R. PRIEßNITZ: Thomas Bernhard, az Über Thomas Bernhard-ban, 128–29.

<sup>5</sup> BERNHARD: a. a. O. 17.

<sup>6</sup> M. REICH- RANICKI: Konfessionen eines Besessenen, az Über Thomas Bernhard-ban. 96.

royig, Sealsfieldtől Kürnbergerig, Kraustól Musilig és a *Wiener Gruppe* íróiig vagy a korabeli gráci iskoláig az osztrák írók költői világukat gyakran az osztrák kultúra, ennek a kultúrának öröksége, értékei és mítosza kíméletlen trónfosztásával azonosítják. Az osztrákság negatív kategóriának számít, gúnyos, stitkonszenvedélyes tiltakozásnak a tárgya. Az osztrákság éppen ezért mindenekelőtt a tiltakozásnak ez a magatartása, bizonyos létezési és gondolkodási mód és mégis az osztrák tradíció az osztrák valóságellenes kedves, de kérlelhetetlen tiltakozás eltéveszthetetlen jellegében, a saját úton járás kihangsúlyozásában, abban a tendenciában, hogy a történeti-politikai vádat metafizikai és egzisztenciális perspektívában tekintse, a maga keménynyakú, analitikus precizitásában. Hogy az osztrák örökös ebben a hagyatékban magának jogszerű helyet biztosíthasson, úgy tűnik, meg kell ragadnia ennek az örökségnek autentikus lelkét, illetve mindenekelőtt ama kritikus szeretetet, amely őt arra indítja, hogy megtámadja ezt a hagyatékot. Bernhard példája az ilyen indulatra gerjedt s ezáltal törvényes utód helyzetének.

A hagyományok lánc, amely szilárdságát erősíti azzal, hogy az egyes ütési momentumokat, amelyekről szét kellett volna robbannia, saját gyűrűivé alakítja, a mindenkori legkésőbbi örökös szemében mint en bloc elutasítandó szerves egész jelenik meg. Ám az az örökös, aki nem sejti, hogy ő maga is arra ítéltetett, hogy annak a gyűrűnek, amelyet mások majd utána szétrobbantanának, egyik elemévé legyen, kitarthatatlan, hogy a múltból ráhagyományozott pozitív témákat ellenkezőjükre fordítsa. Ezek a témák azonban csak azért tűnnek pozitívnak, mert egészükben a hagyomány által megerősítést nyertek, de maguk részéről keletkezésük pillanatában negatív jelűek voltak, a valóságban, sőt csupán a negatívumuk, illetve történeti-kulturális hitelességük tehetett őket ama tradíció mérföldköveivé és tartóoszlopaivá. A vidéki idill, amelyet Bernhard sarkaiból kiemelni látszik, eleinte a polgári élet egyre fokozódó elbortelenedése erős tudatosodásának és mélységesen rossz közérzetének kifejezése volt – gondoljunk csak Stifterre. A vidékre való menekülés és kiköltözés nem volt egyéb, mint a modern történet radikális és drámai tagadásának költői megjelenése. Bernhard műve antiidill az optimista *falusi történetekkel* szemben, amelyekben a császári birodalom pluralista és decentralizáló lelkülete önmagát fölhívítva kínálta, konzekvens és modern folytatása azonban Stifter idilljének: a tragédia, amely Stifternél itt-ott bujkál és rejtőzködik, Bernhardnál nyilvánvalóvá lesz és mintegy eszeveszetten brutális erőszakká válik.

Az egyetemes szétrombolási folyamatot, amely a *Verstörung*-ban erőteljesen kifejeződik, Bernhard többi műve is tárgyalja. Az *Ungemach*-ban Robert elhatározza, hogy az örökölt vagyont likvidálja, azzal, hogy a legkisebb adagokra szétaprózza, és ezeket jótékonyan felső-ausztriai elmeegógyintézetek és fegyházak lakóinak ajándékozza. A *Watten*-ban a főhős egy orvos, aki elhagyja a szülői kastélyt és akit az orvosi nyilvántartásból töröltek, egy barakkba vonul vissza leírhatatlan és kaotikus vigasztalanságba, és itt megsemmisítésre szánt papírra megírja végrendeletét és így tovább; ennek a nihilizmusnak filozófiai és nyelvi csúcspontja a *Verstörung*-beli fejedelem önmagával folytatott beszélgetése. Ez a monológ „az ideggyengeség perifériáin való örökös tartózkodás”,<sup>7</sup> a szó tobzódó erővel ömlik elő mindenfelől, mint ama sodrás, amelyről a fejedelem örült beszédeiben beszámol. Bernhard alakjainak támadó és védőfegyvere mindig a neurotikus agresszivitással töltött szó, sőt

<sup>7</sup> BERNHARD: a. a. O. 122.

sok személy azzal foglalkozik, hogy pontos katalógusát állítja össze ama szavaknak, amely izgatja és megrázza őket, vagy amelyekkel ők maguk izgatnak és megdöbbennek másokat.

Mint ahogyan a Bernhard által olvasott és szeretett szerzőnek, Knut Hamsunnak *Éhség* és *Misztériumok* c. munkáiban, Bernhard regényeiben is a neurotikus és fenekestől felforgatott Én, amely a pszichikus repedéseibe mindenhonnan behatoló és könyörtelenül szétdaraboló valóság éles szúrásaival szemben védtelen, egyetlen szóáradatban vad és elvakult szóözönt záporoztat a dolgokra, hogy erőszakukkal szemben ama egyetlen erőszakot helyezze szembe, amelyre képes, hogy távoltarthassa és kivédhesse azt. Mint ahogyan Canetti egyes hőseire, úgy Bernhard hőseire is áll, hogy minden „csak a fejekben van, a fejeken kívül nincsen semmi”.<sup>8</sup> Talán Bernhard haragos és otromba Canetti-ellenes kitörése ellenére nem túlmerész azt feltételeznünk, hogy Bernhard az individualitás mint monománia témáját a nagy Canettitől vezette le. Legszélsőségesebb védekezési akciójában a kollektív és eltömegesedett realitás ellen – amely mégis olyan objektív valami, aminek jövője van – az individuális intelligencia, amely a változást nem fogadja el, és annak nem akarja megadni magát, a paranoia és schizofrénia mögé sáncolja el magát. Az individuumok dimenziója most aztán a szakadatlan és világos delíriumé, a valóság patológikus és hősies szubjektív legyőzésének dimenziója. A rendezésnek, klasszifikálásnak és katalogizálásnak („válogatni és rendezni”, így nevezi a *korrektúrában*. 1975) mániákusan üzött tevékenysége teljesen mindegy, hogy milyen anyagról legyen szó, igen, potenciálisan a léttel teljes anyagáról már önmagában egy öncélú akció, és mint ilyen, a tudományos és filozófiai formázás paródiája, de egyben mód is, az élet mindent magával ragadó áramának fékezésére és mindannak visszatartására és megállítására, amely által fenyegetve érzi magát. A skizoid, sőt potenciálisan megszabadító itt a mobilitásra és a metamorfózisra irányított diszperzió momentuma fölött a paranoid pólus, a megmerevedés és a teljes kontroll felé irányuló nyomás lesz úr. Ez a taktika a kettéhasadt Én taktikája, Doktor Kiens a *Blendung* (Káprázat)-ban, ahogy Laing bemutatja: a valóságot kiszorítani a fejből, az életet félelemből tagadni, általa lehengereltetni, önmagát félelemből megölni, megöletni, éhhalált szenvedni a rémképzelet szeme láttára, megmérgeztetni. „Engem teljességgel a valósággal szemben alkottak”<sup>9</sup> mondja a fejedelem, aki kijelenti, hogy abban a teljes szabadságban, amellyel az ő Énje rendelkezik, megfulad.<sup>10</sup> Létezik tökéletes szabadság másokhoz való minden kapcsolat hiánya esetén; az ilyen individuumtól büszkén kierőszakolt „értelem” csak „diktatorikus” lehet, mert „republikánus értelem” nem létezik.<sup>11</sup>

Az értelem félelem nélküli, szükséges és parancsoló ismeret a tragikumról, a létezés egyetlen lehetséges adata; ennek a negatív percepciónak védelmezője egy szélsőséges szigorú és dogmatikus abszolutista, aki nem enged meg kételkedést, véleménykülönbséget, bizonytalankodást és kétkedve tépelődő ítélethalogatást. A fejedelem diktatori, szadista értelme maga a modern *tout court* értelem, amely minden transzcendens törvénytől és minden abszolút értékű tizparancsolattól emancipálta magát, és ezt az utat parancsoló és zsarnoki következetességgel megjárni kényszerül, hogy a negáció földjét elérhesse. Ereje

<sup>8</sup> Uo. 167.

<sup>9</sup> Uo. 201.

<sup>10</sup> BERNHARD: a. a. O. 201.

<sup>11</sup> Uo. 203.



Nietzsche tanítása szerint egyedül a pesszimizmusban létezhet, ama bizonyos nietzschei „erő pesszimizmusában”, amely lehetővé teszi, hogy magabiztosan nézhessünk az értékek ürességébe, illúziók nélkül, de – Bernhard esetében – egyidejűleg a nietzschei kísérlet nélkül, hogy ama úrt a heroikus tudás pozitívumára támaszkodva minden érték átértékelésére változtatnánk. Miképp a Sade-i értelem, a fejedelem diktatorisztikus nihilizmusa is az individuális dimenzióra, egy magánforradalomra épít Bernhard alakja, amely a szociális dimenzióhoz való kapcsolatot teljesen visszautasítja, rendszerének következményét egyedül a legszigorúbb elszigetelődésben tudja megvédeni. Hasonlóan, mint dr. Kien Canettinél, aki abból a célból, hogy a valóságnak egyre nagyobb részét kizárja, adott és akart vakságra neveli magát, Bernhard paranoiás gyárosa a (csaknem kizárólag külföldi) újságokat csak akkor olvassa, ha már legalább egy hónaposak, tehát amikor már „nincs romboló erejük, már poétikusak”.<sup>12</sup> Szintúgy vonakodik a regény „első személyű elbeszélőjét” megismerni, mert mint ahogy az apának, illetve a tisztiorvosnak megmagyarázza, ez egy új személy felmerülését hozza magával, ami által „minden”<sup>13</sup> elromlik. És a nagyzási hóbort egy pillanatában, az üldöztetési mániával ellentétesen és azt kiegészítően afrikai gazdasági érdekeivel kapcsolatban képes azt a megállapítást tenni: „A fehér fajnak vége Afrikában, de én ott csak most kezdem el.”<sup>14</sup> Ennek a vonatkozás nélküli, egyetemes meghasonlásnak leggrandiózusabb és legmegrázóbb megnyilatkozása a *Zörejek*, amelyek a fejedelem szellemét üldözik, és amelyek őt fülsiketítő belső lármával töltik el, éppen ezt próbálja ő saját szakadatlan „beszédével”<sup>15</sup> elnyomni vagy legalábbis tompítani. A fejedelem lelkében dübörgő *zajok* pszichikai és klinikai motívuma az élet kaotikus és egyforma (különbség nélküli) folyásának képévé válik, amelyet az intelligencia defenzív kartotékaiba nem lehet beosztani és beiktatni. Ez a világ fájdalomának szakadatlan lármája, amelyet a szó hasztalanul kísérel meg elhallgattatni vagy legalábbis csillapítani. Az élet és a nyelv közti konfliktus, amely a *fin de siècle* irodalmának, különösképpen pedig az osztrák irodalomnak olyan drága volt, egészen más arculatot öltött; ha Hofmannstahl az *Ein Brief*-ben (Egy levél) az artikulált szó elégtelenségét állította szembe az élet kimondhatatlan epifámájával, úgy Bernhard az életlűktetésben félelmetes és hasító fájdalmat érez, amellyel szemben a szó kétes és semmitmondó védelmet jelent.

Ebben az összefüggésben két emberi lény között az egyetlen lehetséges kapcsolat a halál, az öngyilkosság gondolata, menekülés még rosszabb félelmeiktől,<sup>16</sup> maga a természet is egészen idegennek tűnik, mint valami, ami a „fejen” kívül van: ha a megszállott szubjektív katalogizálás rendszere máris egy „végtelen természetlabirintus”,<sup>17</sup> úgy a természet a maga részéről „szürrealista”,<sup>18</sup> egy „óriási univerzális szürrealizmus”.<sup>19</sup> A már kiteljesedett ősznek a színei „a természet reflexiója önmagára”<sup>20</sup> a gyáros az erdőket „örökzöld metafizikus matematiká”<sup>21</sup>-nak nevezi. A gondolat a *természet*, bár az ebben a

<sup>12</sup> Uo. 52.

<sup>13</sup> Uo. 60.

<sup>14</sup> Uo. 58.

<sup>15</sup> Uo. 123.

<sup>16</sup> Uo. 23, 49.

<sup>17</sup> Uo. 97.

<sup>18</sup> Uo. 64.

<sup>19</sup> Uo. 194.

<sup>20</sup> Uo. 22.

<sup>21</sup> Uo. 53.

helyzetben az első pillanatra bennerejlő idealizmus megfordul: a gondolat, amelyben természetként jelenik meg, fölismeri delíriumos örületét, és ezért egy éles és szükségtelen öndiagnózis képében, labirintus formájában jelenik meg.

A gondolat extrém terméke – és ezzel a legnagyobb mértékben degenerált – a természetes evolúciónak szenzitív szerve, amelyet a természet önmaga tudatosítására és saját testében való degradációjára növesztett. A gondolatot kimunkáló vagy helyesebben abszorbeáló fogalomrendszer olyan, mint egy selyemhernyó, amely a selymet saját nyálával állítja elő, egy bonyolult és parazita gombolyag, amely utánozza a természet abszurd és szükségtelen összetettségét. A gondolat egyfajta másodlagos természetrendszer, amely a világ kényes struktúráját reprodukálja és jegyzőkönyvbe foglalja. Racionalitása fölülmúlja, és mint öncél lázas formalizálásában tagadja önmagát; úgy tűnik föl tehát mint labirintus egy pontos geometriai rend par excellence képe, amely – szélsőségbe hajszolva – destruktív irracionalizmusba változik át. A labirintusban elvész az ember: Mint az antik mítoszban, még maga a zseniális építő is eltéved útvesztőjében. Bernhard alakjai írók, azaz a gondolat- és szószövevények előállítói, a maguk részéről azoknak a szavaknak sűrű hálójában akadnak fel, amelyeket fáradtságosan és türelmesen az élet sötét folyama ellen védelmül alkottak. A *Frostban* a diák jelentését a festő örületéről azzal a szándékkal írja, hogy uralkodjék rajta, hogy legyőzze, de fokozatosan ő is belegabalyodik ebbe a hálóba, saját esete megragadja és megfogja. Ahogy Canettinél a fal, vagy az épület Kafkánál, úgy Bernhardnál is a fenyegetett Én által alkotott fegyver az önelpusztítás eszközévé lesz. Tékozló szóáradatával próbálja magát megvédeni és elválasztani az Én annak a természetnek maradványaitól, amely láthatólag semmit sem tud az artikulált gondolatokról és a kultúrált kidolgozásról, ám ennek a gondolatnak termékei jó hamar lelepleződnek és arra kényszerülnek, hogy saját vigasztalan anyagi szubsztanciájukat felfedjék, amely egyáltalán nem különbözik a természet nyers elemi kezdetleges voltától: az írók könyvei, így mondják – bemocskolják és tisztátalanná teszik a világot, a szellem műve mind szemét, és minden szemét közül a legkárosabb – az ipari szennyeződésekhez hasonlóan – nagyon nehéz biológiai úton lebontani.

A külső természet labirintusa még bolondabb, mint a belsőé, különösen amikor Bernhard személyeinek pedáns, áltudományos precizitása arra kényszeríti ezeket, hogy elismerjék az objektivitás kanyargósságának rendjét, szimmetriáit és geometriáját. A gondolat tehát a tudomány és az ostobaság két pólusa között mozog. Ha némileg a tudomány jelenti a legnagyobb értéket, amelyre Bernhard alakjai – akiknél itt talán magától értetődően egy fordított musili „egzakt élet utópiájáról” lehetne beszélni – szigorúságukban törek-szenek, úgy az eredmény, amelyre a gondolat elismerése jut „butaság”, amely a maga részéről Musilra emlékeztethetne, egy univerzális ostobaság, amely mindenekelőtt Bernhard számára a valóság teljes terét (különösen a német nyelven belül) ábrázoló nyelvrendszerben észlelhető.<sup>22</sup> A minden gondolatban bennerejlő butaság a tautológia, a nyelv abszurditása, amely egyidejűleg a világ, s a világ ábrázolása. Hogy ezt elutasítsák és elvessek, Bernhard személyeinek saját struktúráikhoz kell folyamodniuk, amely a beszédben vált bensőségessé. Minden állásfoglalás fölösleges megismétlése egy förtelmes valóság-

<sup>22</sup> Uo. 119.

nak; a rendszer abszorbeál és integrál minden tiltakozást, sőt saját alkatrészévé teszi azt. Az intellektuális folyamat következménye így kifejezetten mániás jelleget ölt: Bernhard egyes mindig visszatérő szavakra és alakokra utaló nyelvkoncentrációja annak a (szükségképpen haszontalan és esztelen) filozófiai rendszernek a paródiája, amely a kulcskonceptiók és kulcskifejezések következetes és ismételt megszállottá váló használatán alapszik.

Számításaiban minden érték és függvény elé negatív előjelet tevő matematikus módjára Bernhard egy — lehetőleg megsemmisítendő — kozmosszal szemben állónak látja magát, amely még bizonyos rend és egyben hierarchiák hordozottja. „És alapjában — mondja a fejedelem — eszembe jut, Dracknál pontosan ugyanolyan viszonyok uralkodnak mint nálam, a gazdasági, családi, személyi téren, csak Drack lenn van, én fönny, és éppen olyan jól lehetnék én lenni, Drack pedig fölül . . .”<sup>23</sup> A lenn és fönny felborul és összekuszálódik, de vertikális struktúrája mint a bomlási folyamat kiindulópontja felismerhető; ezen felül ezt a folyamatot mindenekelőtt olyan személyek nézik (mint például a fejedelem), tapasztalják és öntik szavakba, akik ezzel a vertikális, azaz vallásos-arisztokratikus-feudális struktúrával azonosulnak. Bernhardot gyakran nevezték bomló polgári és nemesi daganatok fenomenológusának és nyugati örökségek és tradíciók<sup>24</sup> végrendelet végrehajtójának. Bernhard tehát nem a vég után ír, mint a legtöbb kortárs író, ő sokkal inkább a véget írja meg a totalitás absence-szá való átalakulását, és éppen ezért azt mondták, hogy az ő szava a „fájdalom centrumából” nő ki.<sup>25</sup>

A *Verstörung*ban szereplő Hochgobernitz fejedelemséget azoknak a váraknak a sorába lehet helyezni, amelyeket Walter Weiss Ausztria három fontos háború utáni regénye jellegzetes anyagi és szellemi háttérének jelent ki. Ezek pedig George Saiko *Auf dem Floß* (Tutajon) (1948), Gerhard Fritsch (1956) *Moos auf den Steinen* (Moha a köveken) és Albert Paris Gütersloh (1962) *Sonne und Mond*<sup>26</sup> (Nap és Hold) c. regényei. A várkastély egy széteső hagyatéka és mindenekelőtt egy vallásos és vertikális tradíció szimbóluma és záloga, az individuum teljes dimenziójának szimbóluma; eltérően attól, ami más európai irodalmakban történik, az osztrák irodalomban az értékek szétesése nem esik egybe a polgári kultúra végével, hanem az arisztokratikus kultúra lehanyatlásával. A késés, amellyel az osztrák kultúra az európai krízist megtapasztalja (amennyiben az individuális és kollektív étosz közötti kapcsolat témájához egy évszázaddal Goethe után jut el), az avantgarde helyzetévé változik át: a polgári kultúrát az osztrák kultúra kezdete óta rendetlenségként, anarchiaként, horizontális ellaposodásként, a totalitás szétrobbantásaként, redukcióként fogta fel.

A *Verstörung* fejedelme ténylegesen egy tradíció végalakja: halála után fia, egy marxista érdeklődésű diák a birtokot végérvényesen likvidálni fogja. Hochgobernitz az öröklött betegségeknek és elmebajnak piramisa, mint ahogy azt egyebek között a fejedelem hasonlóképpen tébolyodott apjának megrázó öngyilkossági epizódja mutatja, de mivel Bernhard felfogása a létezés tisztán

<sup>23</sup> Uo. 113.

<sup>24</sup> pl. GAMPER: a. a. O. 130—31, U. JENNY: Österreichische Agonie, az Über Thomas Bernhard-ban 108.

<sup>25</sup> L. G. BLÜCKER: Aus dem Zentrum des Schmerzes az Über Thomas Bernhard-ban. 89—92.

<sup>26</sup> W. WEISS: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart, Hrsg. M. Durzak, 1971. 389—90.

természettudományra redukálja, helyesebben a természet egy entropikus és önelpusztító folyamatára, a negatívum végét semmiféle pozitív vívmány nem kompenzálja, hanem még rontja az egyre halálosabb dekadencia folyamatosságával. A *Verstörung* tele van keserű és vehemens kritikával: Állam, köztársaság, demokrácia rohadásnak és hazugságnak tűnnek, a szocialista jövőt nevetséges deliriumnak gúnyolja „a tömeg senkit sem érdekel többé, mert a tömeg már uralmon van”.<sup>27</sup>

„A sötétség politikai tudomány”<sup>28</sup>, mondja a herceg: a politika és a társadalmi szféra a *Másik* elkéséredésének zárt és totális rendszerével szemben a világ levezethetetlen *Másképpen-létele* azzal az Én-nel szemben, amely a Lukács *Regényelméletében* megfogalmazott terminológia szerint túl kicsiny arra, hogy magába fölvegye, és túl nagy ahhoz, hogy abba belemenjen, A fejedelem képes „az egy agyvelőben levő modernséget, a benső modernséget”<sup>29</sup> elfogadni: az ő modern és (szadista módon) forradalmi tagadásának fogalmi és nihilista ereje miatt. A „külső”<sup>30</sup> modernség mint meghamisító ideológiai szervezet csak taszítani tudja. A fejedelem egy fej, egy könyvtár, a végtelen az ő számára hazugság, de eseményekből és sejtekből egy óriási, de nem határtalan önreprodukálás és öndegenerálódás csökkenő summája is létezik. Innen van, hogy a múlt, bár általános rémületre adva okot, jobb mint a jövő, amely a történelem, a fejlődés és a betegség folytatása. És éppen ezen okból tud a fejedelem eljárása továbbfejlesztésének „függetlenségé”-re<sup>31</sup> gondolni, éppen ezen okból „kell a fiúnak végül is még sokkal borzalmasabbnak lennie, mint amilyen az apja”.<sup>32</sup>

Ha a globális tagadás konzervatív abban a mértékben, mint ahogy azt az emberi tragédia megváltoztathatatlansága föltételezi, úgy funkciója szándék nélkül forradalmi lehet, mert megsemmisíti ama konvencionális hazugságokat és pozitív illúziókat, amelyekre nem annyira az individuális konzervativizmus, hanem minden bizonnyal a társadalmilag szervezett konzervativizmus alapul. Michel Cournot a lelkes recenziójában, vagy helyesebben, a regény olvasása után „perturbation”-járól készített jelentésében egyfajta „monologue de l'État-schisophrene”-ről beszél, egy „temoignage sur la maladie d'ensemble”-ről.<sup>33</sup> Bernhard jelentősége abszolút negatívumában gyökeredzik, amely a jövő mindegyik világtervének előfeltétele és bázisa. Így nézve a *Verstörung* negatívuma az osztrák regényt ellentétébe változtatja.<sup>34</sup> A XX. század létének utolsó katedrálisát<sup>35</sup> tekintve Herbert Eisenreich – nem véletlenül a *Verstörung* egyik megsemmisítő kritikájának szerzője – írta,<sup>36</sup> az egész regény a modern élet elszabadított részletét a teremtés mindentátfogásába helyezi és ezen a módon csírájában elfojt minden negációt.<sup>37</sup> Ilyenben fáradoznak például

<sup>27</sup> BERNHARD: a. a. O. 207.

<sup>28</sup> Uo. 197.

<sup>29</sup> Uo. 177.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> Uo. 151.

<sup>32</sup> Uo. 160.

<sup>33</sup> M. COURNOT: Le mal du Prince, a Le nouvel Observateur-ben 377. sz. 1972. január 31. 42–43.

<sup>34</sup> Az osztrák problematikával kapcsolatos pld. L. B. MAIER: a. a. O. és JENNY: a. a. O.

<sup>35</sup> H. EISENREICH: Der Roman. Keine Rede von der Krise. In: Reaktionen. Gütersloh, 1964, 44–45.

<sup>36</sup> Vö.: Irrsinn im Alpenland. In: Der Spiegel- 21, 1967, 164.

<sup>37</sup> Uo: Der Roman. Keine Rede von der Krise. a. a. O. 50.

Doderer és Gütersloh regényeik óriási és rétegezett ellenőrzőhálójával, amelyek a tragédiát az univerzális analóg emberközi kapcsolatok alapján kapcsolják ki. Éppen így jelenti ki Bernhard, hogy minden dolgot „minden lehetséggel összefüggésben” akar szemlélni: Ő is minden dolog kapcsolatai közé sző hálót, de az ő analógia-elve negatív, nem *analogia entis*, hanem a felesleges, a beteg, a múlandó egyetemleges analógiája. A helyeslés és a tagadás közti, az osztrák regényt éltető vitában Bernhard Oswald Wiener (1969) *Közép-Európa megjavításához* hasonlóan frontális támadást képvisel, ahol még az irodalmi hazugságon túli élet közvetlenségének újra felfedezése számára sincs hely, mint még Wienernél, sem pedig mint Andreas Okopenko (1970) *Lexikonregényében*<sup>38</sup> egy igenlő költészet számára totális fétisizmusként, a dolgok megnevezéseként, tárgyak sóvár és birtokvágyó katalógusaként. Wiener számára „a nyelv tripper”, egy nemibetegség, amely az életet beszennejezi és megrontja, Wiener – és más előjellel Okopenko is – azon fáradozik, hogy ama elemi vitalitáshoz közelebb kerüljenek, amelyet a kultúra még nem mételyezett meg (Wiener), s amely a struktúramodell miatt még nem merevedett meg (Okopenko). Ez bizonyos szempontból hasonló kísérlet, mint amilyenre Olaszországban Pasolini vállalkozott, amely váltakozó egymásutánban retorikai hevessegre és kínos biztonságra vezetett. Ahelyett, hogy az élet újra felfedezésére szolgáló szót megsemmisítette volna, Bernhard éppen ellenkezőleg a legnagyobb mértékben pozitív lehetőséget lát a szóban: elbeszéléseiben a nyelv kiáradás, felszabadulás, autoterápia, s ha egy annyira másmilyen általános kontextusban is, mégis egyfajta katarzis funkciója van.<sup>39</sup> Bernhard azonban igazolja az emberek közti kapcsolatok fonákságát és képtelenségét: igazolja például a család kapcsolat-szövevényében, habár olyan csodálatos módon tájékoztat a fejedelmi házban levő családi ünnepekről és családi szokásokról, amelyek csúcspontjukat a megrázó és hirtelen tudatosulásban éri el: „*En vagyok az apa*”.<sup>40</sup> Miközben Bernhardot ebben az esetben egy tipikusan közép-európai hagyomány tartja fogva, amely egy speciálisan politikai momentumnak gyakori figyelmen kívül hagyásával az induktíve közvetlen részlettől az antropológiai morfológiába megy át (Svevo, Canetti, Musil), ő a családban fölismeri (tudományosan nézve) az alapsejtet, vagy jobban mondva az emberi kapcsolatok modelljét, azt a vonatkoztatási szövedéket, amely a személyek azonosságát jelenti. A rémület abban a pillanatban keletkezik, amikor egyikükben ez a saját azonosság determináltsága érezhetően és kikerülhetetlenül tudottá válik.

Bernhardnál a tiltakozás nem küszöböli ki a személyt és éppoly kevésbé az alany és a dolgok közötti hierarchikus vonatkozást: Bernhard, aki el tudja mesélni a hatalmas álmot, amelyben a fejedelem jelen van saját halálánál, nem megy olyan messze, hogy szétrombolja a szintaktikus struktúrát, mint például Konrad Bayer a Wiener Gruppe egyik képviselője, aki zseniális köny-

<sup>38</sup> A regény pontos címe: *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Nyelvészeti problematikához ld. FR. ASPETSBERGER: *Il miglioramento della mitteleuropa* az *Il Romanzo tedesco del Novecento*-ban, a. a. O. és BERTHIER: *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman: Il linguaggio come ideologia del potere* az *Il Verri*-ben, 1975. decemner 12. 108–111.

<sup>39</sup> A katarziszról beszél még NAPP és TASCHÉ is, bár más értelemben. a. a. O. 493–94.

<sup>40</sup> BERNHARD: I. m. 138. Ennek a motívumnak vallásos következményeit. ill. más motívumokat L. H. ZELINSKI: Thomas Bernhards „Amras” und Novalis In: *Über Thomas Bernhard*, 24–33. és DONNENBERG: I. m.

vében, a *Kopf des vitus bering*ben (1965) a mondat architektúráját szétdarabolja, hogy szétverje a személy lelki uralmát az anyag fölött és ezzel az *En*<sup>41</sup> szupremációja által szervezett szintaxist is. Bernhardnál a személy tébolyult és meghasonlottan őrzi visszatükrözési alapfunkcióját és a valóság konstrukcióját, az őrület itt nem vezet a tudat felbomlására mint Bayernél, hanem felfokozza ennek individualitását: a fejedelem az ablaknál ül, nézi és hallja elődeit, akik őt hívják, míg az évszakok, ott az ablaknál, szakadatlanul változnak és elvonulnak végtelen sorban.<sup>42</sup>

A téboly dimenziójában az idő—tér-koordináták egyetlen és mindenütt jelenlevő örvényben oldódnak fel. De a személyiség (alany) nem akarja magát átadni ennek az örvénynek, védekezik az ellen, hogy állagának kategóriáival együtt széthulljon; ahelyett, hogy az impulzusok rohamában elveszne, szilárdan megőrzi önuralmát — és ebben áll tragédiája —, képes arra, hogy azt a vihart *saját* ablakából nézze. A személyiség Bernhardnál nem ismeri Canetti „Gorillájának” megszabadítását, amely elmerül és feloldódik egy nem differenciálódott tömeg tomboló óceánjában. Bernhard egy XIX. századi pozitívista egzakt és precíz intelligenciájával nem adja át magát a káosz pátozának, hanem — a megvetés egyfajta érzetével — a rend félelmetességének vonzásába kerül: „A sötétség teljesen a geometriától függ.”<sup>43</sup>

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

<sup>41</sup> L. L. MANCINELLI: La testa di vitus bering di Konrad Baxer. Ipotesi di lettura az *Il verri*-ben 12. sz. 1975. december 85—107.

<sup>42</sup> BERNHARD: a. a. O. 216.

<sup>43</sup> Uo. 211.

## Lukács György Robert Musilról

1933-ban Lukács György tanulmányt írt „Szakadék” Nagyszálló (Grand Hotel „Abgrund”) címen, amelyben az értelmiség ideológiai magatartását vizsgálja a kapitalizmus válságának elmélyülése és a fasizmus előretörésének idején és felsorolja a különböző magatartásformákat, amelyek a munkásosztályhoz való közeledéstől a legteljesebb kétségbeesésig és a fennálló rend apológiájáig terjednek. Mottóként a Kommunista Kiáltványból idéz az uralkodó osztály bomlási folyamatáról, annak fő tendenciáiról, majd pedig Stefan George Az álarc (Die Maske) című versét közli, amely a misztikus elidegenedést fejezi ki. A tanulmány első részében azt a kapitalizmussal szemben álló, de általa megtűrt, ellenzéki álláspontot elemzi, amely az értelmiségi elit relativista szkepticizmusát radikális-forradalmi álarcba bújtatott vallásos mitológiával ötvözi. A második rész A világnézetek haláltánca címen Robert Musil munkásságát vizsgálja, A tulajdonságok nélküli ember (Der Mann ohne Eigenschaften) című, 1931–33-ban a berlini Rohwolt Kiadónál megjelent regénye alapján. A tanulmányból ezt a részt közöljük. (Tudomásunk szerint a kézirat sehol nem jelent meg.)

Lukács György 1964. május 15-én és 1964. augusztus 15-én Cesare Cases-hez, a jeles olasz germanistához írt leveleiből is közlünk részleteket, amelyek ugyancsak a Musil-problematikával foglalkoznak. (Lukács György elolvasta Cesare Cases Saggi e note di letteratura tedesca (Einaudi, 1963) c. könyvét és ennek kapcsán tért vissza az osztrák regényíró kérdésére.) Köszönjük az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archivum és Könyvtár előzékenységét, mellyel az itt közölt írást rendelkezésünkre bocsátotta.

(Köpeczi Béla)

LUKÁCS GYÖRGY

*A világnézetek haláltánca**Részlet a „Szakadék” Nagyszálló c. tanulmányból*

Mindenekelőtt mindabból, amit mondunk,  
egyáltalán semmi sem „stimmel”!

Robert Musil nagy, eddig befejezetlen regénye\* paradigma Németország intellektuális elitje eddig általánosan elemzett ideológiája számára, és pedig ez értelmiség ama része ideológiája számára, amelynek — legalábbis tudatosan — nincs szándékában, hogy a németországi szellemi élet általános fasizálódásának engedményeket tegyen. Írói pályája nem mutat engedményeket a nagyközönség ízlése, az uralkodó divatáramlatok iránt. Mindig meg van róla győződve, hogy az elit, a Stendhal-féle „happy few” írója. Állandóan kicsúfolja sajátos szellemi és írói modorában, amelyet azonnal közelebbről megismerünk, a legtöbb uralkodó irányzatot az értelmiségben, a modern irodalomban. Stílusbelileg is állandóan ellenzékben volt kortársaival szemben: nem vett részt a német prózában sem az impresszionista szórakozottságában, sem pedig expresszionista bonyolult mesterkéeltségében; a klasszikusokon iskolázott világos, egyszerű, kiegyensúlyozott képei és leírásai nagy szemléletessége ellenére is majdnem tudományosan átlátszó stílusban ír. Ezért nem is vált soha népszerűvé. Egyidejűleg azonban, különösen utolsó regénye óta „ezotérikus” hírességgé vált a különlegesen beavatottak, a hitleri hatalomátvétel előtti évek baloldali értelmiségének szellemi avantgard-ja számára.

Stílusának tudományossága nem külsőséges. Musil a legtöbb kor- és osztálytársától abban különbözik, hogy az imperializmusban általános, a fasizálódási korszakban állandóan növekvő életfilozófiai értelem-megvetésben nem vesz részt. Nem akar semmi bebizonyíthatatlant elfogadni; mindig szilárd talajon akar állni, ő racionalista. Azonban Musil írói tematikájának és ezzel módszerének különlegessége az, hogy ő ezzel a világnézettel, ezzel a módszerrel a mai értelmiségi elit lelki problémáihoz nyúl. Az ő felfogása szerinti pontos tudományosság módszereivel akarja megvizsgálni, hogy e lelki problémák milyen belső összefüggéssel, milyen igazság-tartalommal rendelkeznek. Ő tehát pontos kísérletezője, racionalizáló mérnöke a jelen értelmiségi elitje kifinomult lelki mozdulatainak. Semmi sem kerüli el éles bírálátát, semmit sem tart olyan szentnek és bebizonyíthatatlannak, hogy ne vetné alá a legpontosabb elemzésnek.

Csak hogy ez a semmi előtt meg nem álló intellektuális radikalizmus éppen az alapkérdéseknél torpan meg. Vagyis Musil ezt az ő vizsgálati tárgyát látatlanul tényként fogadja el. Egyáltalán eszébe sem jut, hogy megkérdezze, vajon milyen reális talajon keletkezhettek azok a lelki indulatok, amelyeket elemez. Jelen vannak, az egyes élő emberekben és ezért számára tényként fogadandók el, tényként elemzendők. Nem mintha ezzel vulgáris empiriz-

\* ROBERT MUSIL: Der Mann ohne Eigenschaften. (A tulajdonságok nélküli ember). Regény. Berlin, Rohwolt, 1931/33.



musba esne. Pontosan összehasonlítja e tényeket egymással, élesen kidolgozza a közöset, a tipikusát a felületesen nézve egymástól távoleső jelenségeknél is. Sőt még az sem kerüli el a figyelmét, hogy e lelki jelenségek kapcsolatban vannak a társadalmi-gazdasági világgal, hogy az ember lelki beállítottsága és társadalmi cselekedetei között ellentmondásos, paradox és mégis tipikus kapcsolatokat vannak. De számára mindez a lélek területén játszódik le. Amit ő keres, az tehát nem e jelenségek reális genezisének felkutatása, nem valódi levezetésük létszerű okaikból, hanem a lelki indulatok *immanens pontossága és megalapozottsága*. Korunk embere belső élete lelki élményeinek „*valódisága*” érdekli, éles kritikával szed szét mindent, amiben belső ellentmondások, tudatos vagy öntudatlan hazugságok, tudatos vagy öntudatlan öncsalások stb. rejtőznek. De ez a kritika tisztára immanens. A lelkiéletnek ugyanazokat a tartalmait és formáit akarja exaktul megalapozni, *ebben* a lelkiéletben akar szilárd alapot találni ugyanezek vagy nagyon hasonló érzések, élmények, gondolatok, cselekedetek számára. Ezt mondja hőséről az eddig kiadott rész végén: „Ulrich tudta, hogy ez valóban még homályos. Hiszen sem „kutatói életre” nem gondolt, sem „a tudomány fényében” való életre, hanem az „érzés keresésére”, hasonlóan az igazság kereséséhez, csak hogy itt nem az igazság volt a fontos.” És teljesen ebben az értelemben mondja a hős a testvérével folytatott „szent beszélgetésben” a vizsgálatai, az élete céljáról: „Tájékozodom a szent élet útjairól . . . Nem kell nevetned. Nem vagyok jámbor; Azzal a kérdéssel nézem most a szent utat, hogy lehetne-e rajta autóval is utazni?”

Musil itt tehát a vallásos ateizmus sajátos változatát képviseli. A régi vallások közvetlen tartalmait az ő számára, épp úgy, mint rétege legtöbb jobb képviselője számára, nem jönnek többé komolyan tekintetbe. Ezzel szemben neki is, mint a legtöbbnek e rétegből, igen élénk az élménye arról, hogy hogyan vált a mai embernek (akit Musil legtöbbször naivan öntudatlanul az értelmiséggel azonosít) a benső élete tartás nélkülivé, szétszórttá, őszintétlenné, és hogy a régi vallások morálja milyen nagy szilárdságot adott e benső életnek. Ez tehát a szétszórta értelmiségi szokott romantikus vágya a vallásra. Spontán és a továbbiakban nem elemzett közvetlen reagálása e rétegnek az ideológiai bomlásra a kapitalizmus hanyatlási korszakában, amely itt magától értetődően közvetlenül és spontánul az ideológia, főként a morál területén jelentkezik. A hanyatló kapitalizmus utójelenségeit nagy heveséggel élik át, okai felismeretlenek maradnak és ezért a spontán reakció a menekülés a kapitalizmus előtti kor ideológiájába. Társadalmilag tekintve tehát ugyanaz a jelenség, mint a kiskereskedők spontán rohama az áruházak ellen. És az érvelés szellemi nivójának minden különbsége mellett is a szociális tartalom, a kapitalizmus által bomlasztott saját osztályhelyzetének társadalmi okai felismerésének foka ugyanaz. Musilnál persze kissé más az eset, mint kor- és osztálytársai legtöbbszörénél, akik a polgári ideológiának a kapitalizmus általános válságában történő bomlásából nyakra-főre menekülnek a régi vallásokba vagy az általános fasizálódási mozgalom új mítoszaiba. De a menekülés Musilnál is megvan. Csak hogy ő — mint szubjektíven becsületesen küzdő értelmiségi — nem akarja az ingadozó ideológiai talajt elhagyni, anélkül, hogy a legfinomabb lelki megmozdulások mérnökszerű tudásának módszerével ne találna szilárd talajra, hídra, amely kiállja az összes ilyen anyag- és terhelési próbákat. Hőse, aki igen nagy mértékben azonos vele, épp oly buzgón tanulmányozza a szentek és látnokok régi „vallásos” tapasztalatait, mint azokat a kortársait, akik a vallásos-mitológiai eszméket vakon elfogadják. Ezekből ő is,

mint az említettek, merít morális előírásokat, morális irányvonalakat a jelen kritikája számára. Csakhogy közben szkeptikusan felsóhajt: „Örök kár, hogy egy exakt kutatónak sincs látomása!” Addig, míg e kérdések nincsenek tisztázva, míg a „szent út” nincs oly szilárdan megépítve, hogy teherkocsik is utazhassanak rajta, Musil és hőse egy teljesen relativista, radikális-szkeptikus lebegési állapotban marad.

Musil e székeszise azonban harcos, szatirikus székeszisz. Szenvedélyesen megveti a modern értelmiségieket (entellektüelleket), akik könnyelműen, teherbíróképességét meg se vizsgálva, építenek hidat a vallás és a modern emberek szükségletei között, akik a vallás és tudomány tisztátalan, nem-pontos összekeverését, a vallás és a mai emberi szükségletek összekeverését űzik, érzelmezhazsolásból, vagy önző, csaló, vagy önbecsapó célokból. Legmélyebb gyűlölete — és ebben jut kifejezésre öntudatlanul antikapitalista felfogásának szubjektív becsületessége — ama típusokra koncentrálódik, amelyek ezt az érzés- és gondolatösszekeverést a mai rendszer védelmére, az üzlet és lélek, a kapitalizmus és vallás „szintézisére” használják fel.

Musil regényében e típust — miközben eszmevilága és külső sorsa számára Walter Rathenau könnyen felismerhető vonásait kölcsönzi — úgy alakítja, mint „királyi kereskedőt”, aki a „kereskedelmet és idealizmust”, az „eszmet és hatalmat”, a „lelket és gazdaságot” harmonikus egységbe akarja fonni. Musil egészen világosan látja, hogy a világnézet ilyen szintézisének bázisa a pontos szétválasztás az életben. Ezt mondja Arnheimről (ez a neve a Rathenau-figurának a regényében): „Amikor az egyik igazgatósági irodájában ült és egy eladási számítást vizsgált, szégyelte volna, hogy másképpen gondolkozzék mint kereskedőileg és technikailag; mihelyt azonban nem a cég pénzéről volt már szó, azt szégyelte volna, hogy ne fordítva gondolkozzék és ne állítsa fel a követelményt, hogy az embert más felemelkedésre kell képessé tenni, mint a szabályszerűség, előírás, mértékegység és hasonlók tévútján, amelynek eredményei oly teljesen nem-bensők és végső fokon lényegtelenek. Nem kérdéses, hogy ezt a másik utat vallásnak nevezik; ő könyveket írt erről.”

E vallás mármost Arnheim-Rathenau számára kiváló eszköz arra, hogy személyesen írói világhírré tegyen szert, és hogy mint világhírű ember Európa összes szalonjaiban csillogjon — és hogy egyúttal e kapcsolatok csillogását nagyvonalú üzleti diplomáciára használja fel. Azonban Musil szatirikus éleslátása, amely itt az imperialista-fasiszta irracionális és a monopolkapitalista üzlet közti összefüggésben kiviláglik, azonnal megmutatja a tisztán ideológiára való korlátozottságát, mihelyt a tiszta, a helyes megfigyelések területét elhagyja. Mert szatírája nem a reakciósan rothadó monopolkapitalizmus széplelkű parazitájának szól, hanem az „intellektuális tisztesség” hiányának, Arnheimnél; nem a kizsákmányolót, a kapitalizmus védőjét gyűlöli benne csak a gondolkodási és érzelmi zavarosságát veti meg, morális felfogása alacsonyosságát. Mindezek ellenére itt mégis sikerült egy helyenként ragyogó szatíra. Musil különböző nagy felvételeket ad e hősről. Többek közt istenével folytatott magányos beszélgetésben mutatja be és a világ legjobb intézményéről így szólaltatja meg: „A kapitalizmus, mint az önszeretetnek az erők rangsora szerinti szervezete arra, hogy az ember pénzt szerezzen magának, egyenesen a legnagyobb és közben még leghumánusabb rend, amelyet a Te tiszteletedre kiépíthettünk; pontosabb mértéket nem hord magában az emberi tevékenység és Arnheim azt tanácsolta volna az úrnak, hogy az ezeréves biro-

dalmat kereskedői elvek alapján rendezze be és igazgatását egy nagykereskedőre bízza, akinek persze filozófiai világ-műveltsége is legyen.” Musil e típusról írt szatírája az általunk mutatott határai ellenére is — azáltal válik finoman találóvá és mozgékonyvá, hogy nemcsak az üzlet és lélek pontos szétválasztását az életben és a lélek uralmát a gondolkodásban ábrázolja, hanem egyúttal egyre újból megmutatja, hogy hogyan kukkant ki Arhneim érzéseiben, cselekedeteiben, magasztos gondolataiban a kapitalista számítás a föléje borított metafizikai köpeny alól. Így mondhatja Arnheimmel egy nagy szerelmi tragédia után: „A felelőssége tudatában levő embernek végülis, ha a lelket ajándékozza is, csak a kamatokat szabad feláldoznia és sohasem a tőkét.”

Ez a két alak, akinek a szellemi egymásba ütközése fontos részét alkotja Musil regényének, olyan cselekménybe van beépítve, melynek kitalálása ugyancsak Musil nem jelentéktelen szatirikus tulajdonságait mutatja. A regény a háborút megelőző utolsó években játszódik és a legmagasabb osztrák társaság intellektuális csúcsait mutatja be. A cselekmény tartalma mármost egy nagy „hazafias akció”, amelyet osztrák arisztokraták terveznek és a magasabb tisztviselői kar és értelmiség visz keresztül. Az akció abból áll, hogy I. Ferenc József császár küszöbönálló 70-éves uralkodói jubileumára nagy általános-nemzeti ünnepet kell előkészíteni. Mindenkit fellelkesít ez a „nagy eszme”. Csak arról van szó, hogy egy konkrét eszmét, konkrét tartalmat találjanak ehhez az akcióhoz. És most eltáncolnak előttünk egy forgatagban az osztrák szellemi elit összes típusai, mindenki „rendkívül szellemes” vagy „különösen mély” javaslatokat tesz, mindezeket a javaslatokat szellemesen és mélyértelműen megvitatják, a modern szellemiség legmagasabb csúcsán — és mindig újból elhatározzák, hogy egyelőre még semmi vélegesen sem lehet elhatározni, hogy a határozat kidolgozására egy külön bizottságot kell választani, egy külön rendezvényt kell csinálni. Mindenki azt mondja, hogy rögtön létre kell hozni a nagy akció „központi eszméjét”, de senki sem tudja megmondani, hogy ez tulajdonképpen mi legyen. Mindenki azt mondja, hogy valaminek rögtön történnie kell, de senki sem tudja megmondani, hogy tulajdonképpen mi történjék.

A szatirikus erő e fő cselekmény kitalálásában mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy Musil képes a legmagasabb szellemiség összes köreit felvonultatni, a kléruson kezdve a magasabb tisztviselői karon keresztül az irodalmárokig és egyetemi tanárokig, hogy a polgári szellemiség mindeme csúcsai mindegyik megtárgyaláson világnézeteik egész flottáját vízrebocsátják, hogy a legmagasabb szintű szellemi tornákat vívják mindama kérdésekről, amelyek az entellektüelleket érdeklik és hogy mindebből semmi sem lesz. Már az ellentét a nagy szellemi ráfordítás és az okának udvari-bürokratikus neveltségessége közt erős szatirikus hatásokat kelt. A hatást még fokozza az ellentét a szellemi erőfeszítések komolysága és az eredményeik teljes korlátozottsága közt. A „szellem tehetetlenségét”, amelyről Max Scheler világháború utáni időben írt igen befolyásos értekezéseket, a polgári-intellektuális szellem tehetetlenségét a gyakorlati valóság legegyszerűbb problémáival szemben talán még egy újabb regényben sem formálták meg ily hatásosan. Mert úgy látszik, hogy Musil szellemileg összes alakjai fölött áll. Képes arra, hogy a mai polgári értelmiség minden világnézeti nüanszának gondolatilag és érzelmileg legmagasabb kifejezést adjon, éspedig úgy, hogy közben az illető világnézeti tendencia nemcsak megfelelően kifejezésre jut, hanem egyúttal immanens dialektikája is szatirikusan megvilágítódik: mind belső ellentmondásai, mind

pedig a valósággal szembeni ellentmondásai élesen napvilágra kerülnek. A mind kívülről, mind belülről egyaránt nevetséges „hazafias akció” körül valóban a modern polgári világnézetek haláltánca játszódik le. A világnézetek minden nüansza sajátmagát és ellenfeleit egy ironikus-komoly körtáncban halálra hajszolja, könyörtelenül felfedi saját maga és ellenfelei ürességét, tartalmatlanságát és belső őszintétlenségét.

E haláltánc groteszk nevetségességét még fokozza, hogy az összes résztvevők minden magán- és üzleti érdeküket belevonják ebbe az akcióba. A „királyi kereskedő”, Arnheim, a szalonokban a legragyogóbb előadásokat tartja a lélek birodalmáról, hogy az akció segítségével, annak spanyolfala mögött megszerezze cégének a galíciai olajmezőket és bizonyos megrendeléseket kapjon a hadügyminisztériumtól. Egy hadügyminisztériumbeli művelt tábornok buzgó esetlenséggel vesz részt az összes megbeszéléseken, igyekszik a civil értelem különböző irányzataival tisztába jönni, de egyúttal arra használja fel az egész akciót, hogy társadalmi támogatást kapjon a hadügyminisztérium tűzérési költségvetési kívánalmai számára. És a konzervatív arisztokrata, akinek ötlete volt az egész akció, arra használja fel azt, hogy udvari intrikákkal megbuktassa a neki ellenszenves belügyminisztert. És e nagyobb szabású intrikák körül tömegesen keringenek a kis karrier- és szerelmi intrikák. A világnézetek nagy máglyája gyakorlatilag arra szolgál, hogy privát levesüket főzzék rajta.

Ennyiben Musil társadalom- és világnézetkritikai szatírája érdekes, bátor és szép volna. De az a láthatatlan határ, amelyet korábban behatóan említettünk, mindenütt megmutatkozik és minden szatirikus nekifutásnak éppen a döntő hegyét töri le. E határ Musilnál nem kompromisszum eredménye, hanem világszemléletének korlátja. Élesen ironizálja a háború előtti kor Ausztriáját és szatírája ezért ki is terjed a faszálódási korszak német értelmiségének minden aktuális kérdésére. De ez az irónia az ügy közepében leledzőé, olyan emberé, akinek a horizontja ugyancsak nem ér messzebb, mint az általa kicsúfoltaké. Gúnyolja pl. az arisztokrata politikai dilettantizmusát az osztrák nemzeti kérdésben. Ha azonban mint szerző e dilettáns elképzelésekkel a valódi tényállást akarja szembeállítani, akkor mindig csak ironikusan fogalmazott, még ironikusan is travesztált közhelyeket látunk liberális napilapok vezércikkeiből. És ugyanígy az összes többi kérdésben. Pl. egészen szellemes, hogy Musil egy hisztérikus, dilettáns művésznővel azt a javaslatot nyújtja be, hogy a jubileumi évet Nietzsche-évként ünnepeljék. De néhány lappal előbb vagy utóbb nietzschei gondolatok, nietzschei módszerek merülnek fel, kifejezett hivatkozással Nietzschére vagy anélkül, amelyekről Musil egyáltalán nem ironizál, hanem komoly kezdeteknek tekint az általa keresett etikai életvitelhez.

A szerzőnek e láthatatlan határon belül maradása egész kompozícióját kétértelművé teszi, különösen a főhóst. Hiszen neki (Ulrichnak) kell az intellektuálisan tisztességes ellenlábasnak lenni a világnézetek e kabaréjával szemben, a szilárd alapnak általa történő becsületes keresése kell, hogy az a kontraszt legyen, mely a többiek jelentéktelenségét, bolondvoltát és őszintétlenségét megvilágítja. De gyakorlatilag mit állít ez az Ulrich a „hazafias akció” bohózatával szembe? Mindenekelőtt ő maga is belebotladozik különböző személyi véletlenek által az akcióba; az arisztokrata titkárává lesz és ezáltal az egész akció titkárává. Persze ő maga nem veszi e szerepét túlságosan komolyan. Gyűjti az összes beérkező aktákat és beadványokat és ironikus formában referál a grófjának: „Úgy látszik, az egész világ javításokat vár tőlünk és

az egyik fele e szavakkal kezdi: 'El ...-tól', míg a másik ezekkel: 'Előre ...-ig'. Vannak itt követelések, amelyek az El Rómától kezdve az Előre a zöldségtermesztésre-ig terjednek. Mi mellett óhajt dönteni?' De ez az ironikus szabotázs, a perszifláló fenntartásokkal való részvétel egyáltalán nem jelenti azt, hogy Ulrich komoly meggyőződése a valódi összefüggések megismerésének magasabb szintjén vannak, mint azoké, akiket persziflál és gúnyol. Csak annyi derül ki az egészből, hogy ő a saját komoly meggyőződéseit is ironikus fenntartásokkal gondolja és adja elő, őket szakadatlanul maga persziflálja. De ez a persziflázs keserűen tehetetlen. Mert Musil mint valódi alkotó, aki az egyszer látott és megteremtett alakból mindent kihoz, ami benne van, és csak azt hozza ki, ami benne van, kényszerül hőse gondolati fejlődésének vonalát az állandó önirónia és az ironikus fenntartások ellenére egy irányban keresztülvinni. És ez az irány nagyon jellemző nemcsak az alakra, hanem magára Musilra is, mert benne világosan kifejezésre jut saját gondolkodásának határa, az általa kicsúfolt világ horizontján belül maradása.

Egy fontos magánbeszélgetésben az akció legmagasabb vezetőivel Ulrich a következő javaslatot teszi: „... egy szellemi általános leltározást megkezdni! Kb. azt kell tennünk, ami szükséges volna, ha 1918-ra esne az utolsó ítélet napja, lezáródna a régi szellem és egy magasabb kezdődne. Alapítsa ő felsége nevében meg a pontosság és lélek földi titkárságát; ez előtt minden egyéb feladat megoldhatatlan vagy csak rész-feladat!” És később az egyik „szent beszélgetésben” a testvérével, az egyetlen emberrel, akit szeret és komolyan vesz, a következőképpen fejt ki ezt a javaslatot: „Hogy mit kellene tenni? Az unokatestvérünknel egyszer Leinsdorf grófnak azt a javaslatot tettem, hogy alapítsa meg a pontosság és lélek világtitkárságát, hogy azok az emberek is tudják, hogy mit kell tenniük, akik nem járnak templomba. Ezt természetesen csak tréfából mondtam, mert ugyan hosszú ideje megteremtettük az igazság számára a tudományt, de ha annak a számára, ami még megmarad, valami hasonlót kívánnánk, majdnem szegyenkeznünk kellene e bolondság miatt és mégis mindaz, amiről mi ketten idáig beszéltünk, e titkársághoz vezetne minket!” És az akció vezetőinek egy későbbi megbeszélésén újból visszatér e javaslatra. „Észre veszi,” mondja a grófjának, „hogy a világ ma már nem emlékszik arra, amit tegnap akart, hogy olyan hangulatai vannak, amelyek elegendő ok nélkül változnak, hogy örökké izgatott, hogy soha nem jut eredményre, és hogyha az ember azt egyetlen fejbe sűrítve gondolná el, ami az emberek fejében történik, valóban félreismerhetetlenül egész sor ismert hanyatlási jelenség mutatkoznék rajta, amely jelenségeket a szellemi csökkentértékűséghez számítanak.”

Látjuk tehát, hogy itt a szent utak autóval való beutazásáról van szó. Egy magasabb rendű morálról, egy „fantasztikus pontosságról”. Ulrich szakadatlanul gúnyolja a mai morált. Amit azonban szembeállít vele, az éppen csak ez a „fantasztikus pontossága”. Musil mondja (Ulrich) nézeteiről: „A morál az ő számára sem uralom nem volt, sem pedig gondolati bölcsesség, hanem a lehetőségek végtelen egészének az élése. Hitt a morál fokozódási képességében... Hitt a morálban, anélkül, hogy egy bizonyos morálban hitt volna. Morálon rendszerint rendőri követelmények egy fajtáját értik, amelyek által az életet rendben tartják és mivel az élet még nekik sem engedelmeskedik, azt a látszatot nyerik, hogy nem egészen teljesíthetők, és e szűkös módon azt a látszatot is, hogy egy eszményt jelentenek. De a morált nem szabad erre a fokra vinni. A morál képzelet... És a második ez volt: A képzelet

nem önkény. Ha a képzeletet az önkénynek adjuk át, az megbosszulódik.” Ulrich tehát a kapitalizmus hanyatlási szakaszának ideológiai zűrzavarát a „földi titkárság a pontosság és a lélek számára” által morális úton akarja rendezni és ez a nézete — minden önrinóziája ellenére — nemcsak az ő mély és becsülettel meggyőződése, hanem alkotójáé is.

Hová vezet ez az út? Láttuk, hogy Musil a polgári értelmiségi nézetek zűrzavaros bolondságát keserű iróniával üldözi. Különösen határozott ellensége az értelem és a pontosság megvetésének, az érzelgősségnek, a misztikus irracionálisnak, a faj szenttéavatásának, egyszóval mindazoknak az ideológiai áramlatoknak, amelyek később a fasizmusba torkollottak. Ő tehát szellemi szándékai szerint minden inkább, mint reakciós vagy obskuráns. És közben természetesen mint szellemileg magasan álló értelmiségi ugyancsak megveti a liberális-polgári ideológia üres maradványait. Miközben azonban a zűrzavarban keresi az útját, és iránytűként csak a „fantasztikus pontossága” van meg, szükségképpen egészen a vallásos misztika közelében kell kikötnie. Az, hogy ez a misztika ateista, semmit sem változtat a tényen. Hiszen már hallottuk, hogy a híres földi titkárságnak az a feladata, hogy a vallástalanná vált emberek számára az egyház előírásait, cselekedeteiknek az egyház által való kötöttségét pótolja. És az a konzervatív és vallásos arisztokrata, akinek ő a titkára, tényleg nem is engedi magát Ulrich ironikus paradoxiai által megtéveszteni. A meggyőződéses reakciós osztálytudatával mondja neki: „Egyébként mindig tudtam, hogy önben titokban egy nem is rossz katolikus rejtőzik.” És Ulrich válaszolja: „Nagyon rossz katolikus vagyok. Nem hiszem, hogy isten volt, hanem azt, hogy még majd csak jön. De csak ha jobban megrövidítjük az útját, mint eddig!” És egy beszélgetésben a testvérével a következő hitvallást teszi: „Azt kérdeztem tőlem, hogy hiszek-e. Azt hiszem, ezerszer bebizonyíthatják nekem az érvényes okokkal, hogy valami jó vagy szép, az közömbös marad számomra és kizárólag azokhoz a jelekhez igazodom, hogy közelsége felemel vagy lesüllyeszt-e engem . . . De semmit se tudok bebizonyítani, sőt, meg vagyok róla győződve, hogy az olyan ember, aki ennek enged, elveszett. Homályba kerül. Ködbe és kásába. Tagolatlan unalomba. Ha elveszed életünkből azt, ami egyértelmű, akkor megmarad egy pontyostó csuka nélkül . . . Tehát nem hiszek! De mindenek előtt nem hiszek a rossznak a jó általi megkötésében, ami a mi kultúra-keverékünk: ez számomra utálatos! Tehát hiszek és nem hiszek. De talán azt hiszem, hogy az emberek egy bizonyos idő alatt részben nagyon intelligenssé, részben misztikussá válnak majd. Talán az történet, hogy mai morálunkat e két alkotórészre bontják széjjel. Ezt is mondhatnám: matematikára és misztikára, gyakorlati (talaj)javításra és<sup>1</sup> . . . kalandra!”

Hová vezet tehát ez az út? Láttuk, hogy világnézetiileg egy ironikus-baráti-szomszédi viszonyra a művelt, szellemileg magasan álló reakcióhoz. Az értelmes reakciók nagyon jól megértik, hogy a vallási ateizmus Musil-féle matematikai nüansza, az istenteremtése, mint az értelmiségiek fő foglalkozásáé nagyon jó védelmi berendezkedés a fenálló rendszer számára. Ez az Ulrich (és a költője) minden ironikus paradoxon mellett a társadalom támasza marad. Intellektuális hiperradikalizmusának e konzervatív szerepe még élesebben tűnik ki, ha rövid pillantást vetünk cselekedeteire is. Szerepét mint a „hazafias akció” titkáráét már láttuk. Emellett van még néhány banális, csak ironikus

<sup>1</sup> A jelző csonka, nem fejthető meg. (A fordító megjegyzése)

glosszákkal bizonyított kalandja asszonyokkal. És a jelenkor moráljának megvetése néhányszor tiltakozó akciókra veszi rá. A morál megvetése számára a gonosztettet és a gonosztevőket időlegesen vonzóvá teszi. Így jut egyszer eszébe, hogy egy halálra ítélt kéjgyilkost, aki egy prostituáltat ölt meg, megmentse. De ez az akció is, amelynek értelmetlensége nem igényel kommentárt, nála ironikusan szétbomlik, és számára, amikor egy hisztérikus nő tisztelője továbbra is csinálja, már kényelmetlenné és kellemetlenné is válik. Ugyanígy játszik gondolataiban testvérével egy bosszúval a gyűlölt, filiszter sógorával szemben. Amikor azonban a testvére ezt a bosszút komolyan veszi és apja végrendeletét oly módon hamisítja meg, hogy a sógort kizárják belőle, akkor a fejében ez a cselekedet is ironikus és ironikus reflexiókká bomlik szét.

Tehát nem történik semmi. Még a magánélet szűk körében sem. Ha Ulrich egy korlátolt ifjúkori barátja egy beszélgetésben a szemére hányja, hogy egész filozófiája gyakorlatilag a régi osztrák „Fortwurschteln”-ra (továbbbszöszmötölni) irányul, akkor elég közel jut az igazsághoz. Sőt, Ulrich (és Musil) szkeptikus misztikája a semmittevés elméleti jóváhagyásához vezet. Ulrich gondolati radikalizmusa gyakran koncentrálódik a „valóság megszüntetése” megfogalmazása körül, vagyis ama követelés körül, hogy a valóságot úgy alakítsuk, és éljük meg, ahogyan a költészet alakít, más szavakkal a valóság értelmezése és megváltoztatása merev, kibékíthetetlen szembeállításának elve körül, a változtatás kísérleteinek mint üres szorgoskodásnak és fontoskodásnak elvetése mellett. (Az általa alkotott világ gyakorlati példáiban – így is értelmezhető: a világ általa alkotott gyakorlati példáiban, természetesen helytálló Musil ítélete.) Ulrich hiperradikalizmusa éppen minden gyakorlatnak ez elvetésében jut a legsajátosabban és számára legjellemzőbben érvényre. Nemcsak az emberek üres szorgoskodásának, tevékenységük értelmetlenségének ironikus széttagolásában és szétmarásában, hanem elvileg is. „Mert egy jó ember” – mondja Ulrich – „nem javítja meg a legcsekélyebben sem a világot, egyáltalán semmit sem hat rá, csak elkülönül tőle!” És miután Ulrich a testvérével egy hosszú ironikus-misztikus beszélgetést folytatott az „ezeréves birodalomról”, a következő dialógusra kerül közöttük a sor: „Oly korban élünk, amikor a morál vagy felbomlik, vagy görcsökben van. De egy olyan világ kedvéért, amely még eljöhét, tartsa az ember magát tisztán!” – „Hát azt hiszed, hogy ennek van arra valamilyen befolyása, hogy eljön-e vagy nem?” vetette közbe Agáta. – Nem, ezt sajnos nem hiszem. Legfeljebb így hiszem: Ha az emberek, akik ezt látják, nem cselekszenek helyesen, akkor bizonyosan nem jön el és a pusztulás nem tartható fel!” – „Hát mi hasznod van abból, hogy ötszáz év múlva mésképpen lesz vagy nem?! – Ulrich habozott. „Megteszem a kötelességemet, érted? talán mint egy katona.”

Hová visz tehát ez az út? Úgy hisszük, hogy a felelet nem túl nehéz: egyenes úton a „Mélység”<sup>2</sup> nagyszálló egy szép szobájába. Az egész intellektuális, morális és költői energiaráfordítás, amelyet Musli<sup>3</sup> e regényében, amely egész élete fáradozásait foglalja gyakorlatilag és alakítóan össze, csak arra szolgál, hogy a kultúrválság miatt kétségbeesett, a kapitalista kultúrától való elválása kezdetén levő értelmiséget egy öntükröző és tetszelgő kétségbeesés-

<sup>2</sup> Utalás az Abgrundra — mélység v. szakadék —, Musil korábbi művére. (A ford. megjegyzése)

<sup>3</sup> használ, az eredetiben ez az állítmány hiányzik (A ford. megjegyzése)

ben rögzítse, azt<sup>4</sup> arra nevelje, hogy a szakadék szélén otthonosan letelepedjen és előkelően nézzen le az összes korlátozott osztálytársára, akik nem képesek fellendülni e kvietista-ironikus pesszimizmus magaslatára, akik nem elégednek meg azzal, hogy „tisztának megmaradásukkal” segítsék az „Ezeréves birodalomnak” – amelyben maguk sem hisznek – a bekövetkezését.

Tragikomikus sors Musil részére, hogy ő, aki a szétbomlott értelmiség érzelgősségét annyira gyűlöli, aki egész írói tevékenysége alatt hevesen védekezett az ellen, hogy semmittevők számára intellektuális szórakozást nyújtson, objektíven mégsem nyújt egyebet, mint elősdiék szórakozását. Ő a modern világnézetek általa alkotott haláltáncát keserűen komolyan és keserűen tragikusnak veszi. Nem az ő egyéni hibája, hogy az, amit ő a jelenkor nagy „kozmosz tragédiájaként” tervezett, objektíven a „Mélység” nagyszálló intellektuális jazz-band-jévé vált. Mert problémafelvetésének láthatatlan határain belül a rétege számára elérhető legmagasabb magaslaton áll, mind anyagának intellektuális és művészi uralását tekintve, mind pedig meggyőződése szubjektív tisztességét és őszinteségét illetően. Produkciójának e relatív magassága művét a német értelmiség elitje egy bizonyos része szellemi helyzetének érdekes példájává teszi. És másfelől éppen művének e relatív magassága adja meg a mértékét a mai burzsoázia kultúrválsága mélységének, ama nívó mélységének, amelyet osztálya általános szüllyedési folyamata elért. Mert könnyű feladat e szüllyedési folyamatot a mai irodalom átlagtermelésén kimutatni, ahol ez kézenfekvő. Itt azonban, ahol minden részlet intellektuálisan és művésziileg is valóban ki van dolgozva, majdnem meglepő világossággal mutatkozik meg, hogy máris hová vezetett e szüllyedési folyamat. Nem a kétségbeesésben, nem a világnézetek önfelosztatásában van ez a mély szint. A polgári irodalom már hosszú ideje produkált olyan műveket, amelyek alaptendenciája az uralkodó osztály összes lehetséges álláspontjának és állásfoglalásának megsemmisítése volt. Flaubert *Bouvard et Pécuchet*-jét és *La tentation de Saint Antoine*-ját (Szt. Antal megkísértése,), Ibsen *Vadkacsáját* itt csupán mint e kétségbeesési tendenciák különösen pregnáns példáit soroljuk fel. De Flaubert és Ibsen valóban és becsületesen kétségbeestek osztályukon, osztályukat és annak ideológiáját valóban és őszintén gyűlölték, a belőle kivezető utat valóban és őszintén keresték és kétségbeesésük azért mély és megrázó, mert ama kétségbeesett és hiábavaló erőfeszítés végén van, hogy gyűlölt osztályukból kiváljanak, annak horizontja fölé emelkedjenek. A parazita tendencia mint – ahogyan Lenin kimutatta – az imperialista korszak általános alaptendenciája esetünkben abban mutatkozik meg, hogy egyrészt az osztályideológia objektív szétbomlása sokkal messzebbre jutott, az osztályharc sokkal hevesebbé vált és ezzel mindenki számára objektíven sokkal nagyobb lehetőség adódott, hogy túllépjen a polgári horizont szűk korlátain. De az elődiség éppen abban mutatkozik meg, hogy a felbomlás önkritikája, a nem-hívés a saját osztálya ideológiájában, annak társadalmi formája iránti ellenszenv és megvetés veszít hevesességéből és pátoszából, hogy tetszelgő iróniával illeszkedik bele az általa megvetett rendszerbe és olyan ideológiát talál ki, amely az ő számára saját osztálya minden megvetése mellett az osztály uralma további fennállásának és ama rothadásnak, amelyet ez a továbbra fennállás magával hoz, nyugodt tűrését megengedi. Az ember felmenti intellektuális és morális lelkiismeretét egy radikálisan ironikus kritika által, de megáll ennél az

<sup>4</sup> az értelmiséget (A ford. megjegyzése)



iróniánál. Thomas Mann a háború utáni első években egy kissé hasonló parazitikus világnézeti regényt írt, ha nem is Musil intellektuális magaslátán, a *Varázshegyet*. A különböző polgári világnézetek itt is kölcsönösen semmivé oszlanak. De Thomas Mann még a polgárság tudatos ideológusa: az általános és mindenoldalú bomlással az egyszerű polgárok egyszerű, szükséztű magatartását állítja szembe és a végtelen gyümölcstelen vitákban széteső hőseit a világháború „acélfürdőjében” teszi morálisan egészségesé. Musilnál a szétesés még sokkal messzebre jutott. Az ő szemében már semmi polgárinak sincs többé pozitív értéke, de éppen ebből a mindent szétbomlasztó kétségbeesésből meríti — szkeptikus-misztikus — érveit az ennyire megvetett fennálló számára. A polgári világ számára, amelyet lát és ahogyan azt látja, már csak az a kérdés, hogy milyen kritikai vagy lázadó ideológiával alkalmazkodjék az ember gyakorlatilag a fennállóhoz; tehát az a dilemma, hogy ezt az alkalmazkodást filiszteri vagy patológiai formákban viszik-e keresztül, a tudatos és öntudatlan öncsalás milyen keverésével. Musil személyes és írói szubjektív becsületessége nem kérdéses. De műve nem egyéb, mint egy kiváló eszközökkel megalkotott szofizma: „Mindabból, amit mondunk, egyáltalán semmi sem stimmel.”

(Fordította: Zalai Zoltán)

## II.

### *Lukács György Cesare Caseshez írt leveleiből*

Kedves Cases!

1964. május 15.

Kissé elkésve válaszolok kedves lapjára. Ennek azonban Ön az oka, mert a kis értekezése Musilról rendkívül érdekelt engem és erre részletesebben kellett válaszolnom. Úgy találom, hogy nagy kár, hogy nézetét Musil regényéről beépítette egy néhány oldalas ironikus polémiába (mindenekelőtt a 272–273. o.). Mert úgy látom, hogy itt végre megtalálta e kérdés kritikai magvát és főleg azért írok Önnek, hogy fellelkesítsem, hogy e témáról beható elvi dolgozatot írjon. Az, hogy az Ön alapgondolata rendkívül egyszerű, az igazsága mellett szól. Amit Musilnál általában a régi regény válságaként fogtak fel, az Musilnak, az írónak a belső válsága, képtelensége arra, hogy egy nagy kor-témával megbirkózzék. És azt is hiszem, hogy itt megtalálta a kulcsot. Az eredeti terv az első világháború előtti Ausztria kritikája. Ehhez Musilnak megvoltak az élményei és bizonyos képességei, és önmagában lehetséges lett volna, hogy osztrák párhuzam keletkezzék a *Varázsheggy*hez. És teljesen igaza van, ha úgy véli, hogy a fasizmus vetette ki Musilt e pályáról. Ennek következtében keletkezett a regény szerkezetében a feloldhatatlan problematika. Ha e káoszban van valódi irodalmi párhuzama, akkor az -- szintén osztrák jelenség — Karl Kraus elnémulása Hitler feltörésekor. Csakhogy ez Krausnál egyértelmű, persze nem könnyen megfejthető gesztus volt, míg Musilnál romhalmaz maradt vissza. Eközben az az érdekes, amire Ön is céloz, hogy bifurkáció következett be egy elméleti-publicisztikai antifasizmus és a feneketlen bensőségességbe való tiszta befordulás között.

Eddig az Ön, véleményem szerint fontos felfogása. Most csak az volna a fontos, hogy ezt a dolgot ne csupán Musilnak, az osztrák írónak összeomlásaként őrtsük meg, hanem osztrák jelenséggé is. Az első kérdéshez tettem

egy jelzést esztétikámban, ahol Musil vallomását idézem képtelenségéről a valódi alakításra. (E képtelen-mivoltot a ma uralkodó irodalomelmélet előnyként, az újnak, az úttörő-mivoltnak jeleként értékeli.) Szeretnék most néhány laza gondolatot a specifikusan osztrákról jelezni, miközben érdekelne, hogy Ön hogy áll ezzel. Az első az osztrák értelmiségnél még mindig uralkodó rokonszenv az úgynevezett jozefinizmus iránt: ezt az öntudatlanul le-nem-küzdött rokonszenvet még osztrák marxistáknál is meg lehet figyelni, mint Ernst Fischernél, gondoljon az ő teljesen kritikátlan állásfoglalására Grillparzerről. A föld alatt él ez a rokonszenv Musilnál is — Ausztria ellen irányuló minden iróniája ellenére (azt hiszem, ezt még Karl Krausnál is ki lehetne mutatni). Ebből egy egészen különös respektus keletkezik a létező iránt, egy nem forradalmi magatartás iránta. A német Thomas Mann számára lehetséges volt az első világháború után frigyesi porosz mivoltának belső legyőzése, mivel az ahhoz való kötődése erőszakosabb, romantikusabb és kevésbé „szerves” volt. A másik nézőpont a neopozitívizmus. Bizonyára nem véletlen, hogy Ausztria Machtól Carnapig és Wittgensteinig a neopozitívizmus keletkezésének országa volt. Maga Musil is messzemenően neopozitívista volt. Természetesen avval a különleges nüansszal — amelyet Wittgenstein „Tractatus”-ában is megtalálhatunk —, ami a neopozitívizmus és misztika poláris keveréke. Ez a beállítást Musilt nagyon élesen elhatárolja a német irracionalizmustól, gondoljon Klages alakjának részéről való élesen ironikus ábrázolására. De ebből még nagyobb, még reménytelenebb kiúttalanság keletkezik. És ebben látom annak a kulcsát, hogy Musilnak a fasizmus térhódításakor miért kellett „egzakt misztikába” menekülnie. [...]

(2)

1964. augusztus 15.

[... Az Ön megjegyzései az osztrák irodalomról nagyon érdekesek és fontosak. A szembeállítás Németországgal biztosan döntő nézőpont és abban is helyes az, amit mond, hogy Nestroynek Hebbellel szemben és Hebbelnek Stifterrel szemben igaza volt. A német és az osztrák fejlődés közötti bonyolult, egyenlőtlen és ellentmondásos kapcsolat motívumai nagyon sokrétűek. Eközben újból rá szeretnék mutatni az ausztriai jozefinista hagyományra, szemben a porossal. Ehhez járul az osztrák kormányzati rendszer különlegessége: slamposság által enyhített abszolutizmus, ahogyan ezt már hosszú ideje szokták mondani. Végül, hogy Bécs valóban nagyváros volt, miközben Németországban Berlinnek a német — francia háború óta történt fejlődése előtt semmi hasonló nem volt. Ennek az a következménye, hogy Németországban majdnem minden népiességnek vidékies mellékíze van, míg Ausztriában lehetségesek az olyan alakok mint Nestroy. ...]

(Fordította: Zalai Zoltán)

(A közölt dokumentumokat az MTA Filozófiai Intézetének Lukács Archivuma őrzi.)

# A FORDÍTÓ MŰHELYÉBŐL

TANDORI DEZSŐ

*Musilról; A tulajdonságok nélküli emberről;  
a fordítás emlékei alapján; „tudománytalanul”*

1. Ez még csak nem is napló.

Valamikor 1974 nyarán, lényegében hároméves munka után fejeztem be a *Der Mann ohne Eigenschaften* (A tulajdonságok nélkül ember) fordítását. Ijesztő kijelentés; hogyan lehet egy könyv fordítását „befejezettnek” nyilvánítani? Nem elsősorban azért a riadalom, utólag Musil legalább 18, alkalmasint 28 évig dolgozott a mintegy száztíz ív terjedelmű, végül zseniálisnál is szerencsésebben befejezett — mert: konceptszerűen befejezetlen, sok szálon elkötetlen — regényen; joggal érezte öt-hat év múltán újra meg újra, hogy mindent másképp kellene; hiszen a világ, melyet a misztikumtól egyenértékkel tudó racionalista Musil oly igen komolyan vett, oly rezignáltan éles szemmel figyelt, annyira a szellemi tisztesség (a pontosság! s még egyebek) jegyében élt át önmagában, magán- és regényíró-személyében, e kettő elválaszthatatlanságában és elválásában, a világ e két-három évtized alatt nagyon megváltozott, s az írói eszközök váltásának igénye bizonyítvánnyal ugyancsak jelentkezett; nem szólva arról, hogy egy ilyen terjedelmű munka önsúlyánál fogva is húzza-nyomja-deformálja saját magát. Szerencsére a regény alapjában nem sínylette meg a kidolgozás maratoni idejét; mégis ijesztő, mondom, hogy az átélés reményével végzett, személyiségünket alapvetően formáló fordítói kapcsolatok is ilyen mechanisztikusan végesek. Valamikor 1971-ben elkezdtem, 1972–1974 között „megcsináltam” a fordítást. Túlzottan racionális, kevésbé komplex kijelentés a csupa komplexenter-elemből épülő Musil-regény tövében! Most, ráadásul, az emlékeimből óhajtok megélni: vagyis, dolgozatomhoz nem lapozok a könyvbe, se az eredetibe, se a fordításba.

2. Hogyan mondanám el tréfálkozva, miről szól ez a regény.

Bár a világért sem szeretném misztifikálni a dolgot, az jut eszembe, amit Musil a misztikusokról ír, vagyis mondat főhősével, Ulrichhal: amikor beszámoltak volna mindent felülmúló élményükről (nem szó szerinti az idézet!) óhatatlanul vallási vagy hétköznapi mód gyarló, nevetséges, eleséptelt kifejezések toltak ajkukra-tollukra... Vagyis nem a „lényege” felől közelíttem a könyvet, hanem — hanem honnét? Hermann Broch mondja Musilról: „Íszonyú komplex szellem volt, elméje borotvaéles, gondolatai kristályosan tiszták, szinte latinos szabású író... És *A tulajdonságok nélküli ember* egészen rendkívüli telitalálat. Írói eleme bizonyára győz költői elemei felett, vagyis az egész mű, ízig-vérig a racionalitás közegébe ágyazódik [emelődik]. Hofmannstahl mondtotta: »A mélységet el kell rejtetni. Hol? A felszínen.« És Musil szakasztott ezt az alapelvet követte.” Így Broch. Talán nem szentségtörés — nem az! —, ha először tréfásan próbálom elmondani, miről szól ez a regény; így alkalmasint elkerülöm a „nagy élmények áldozatainak” első buktatóját. (S talán már-már azt hittem, a passzív visszajáról intéztem el az elméletileg megfogalmazható hatás-rögzítést: amikor a fordítás befejezése utáni nyáron újra s újra egy Musilról szóló tanulmánykötetet olvastam, pihenésül. Kétes ráadás ez az emléksor?)

Tehát: emberek addig tanácskoznak arról, hogyan lehetne egy nagy eszmét kitálalni, mely méltóképp foglalja össze az általános szeretetvágyat, a népek óhajait s az uralkodói dicsőséget, míg a végén kitör a világháború. Ez a tréfas összegezés. De ennek a fele sem tréfa a nemcsak ironikus hangvételű könyvben. És bármennyire a magánélet szférájába csúszson is át a cselekmény, fő vonala ez marad, emberiség-érvénnyel. A tulajdonságok nélkül ember az összes emberi lehetőség „médiума” is. Ráadásul.

3. Még „semmi sincs” — s máris van ráadás?

Igen, Musil szerint ez a helyzet. „Ez a helyzet.” Persze, és ezt mókásan komoly alapossággal kifejti, csak úgy a múlt század második felében, harmadik harmadában

kezdték el így érezni az emberek. Innét kezdődik a főhős alkata is. Ezért nem „médiüm” csupán Ulrich, hanem nagyon pontosan korhoz kötött lény — s hogy mégis nagyon pontatlan lény, ennek oka az, hogy Musil szerint minden kor pontatlan. A főhős személyében testesül meg az az írói (mondjuk nyugodtan: az a Musil által evidensen emberinek tartott) keresés, mely a létezés összes lehetséges eleméből szintetizált (tehát: racionális és misztikus stb., de épp ezért nem elsődlegesen ilyen és nem másodlagosan olyan!) „szellem-becsületére” irányul. Egyszerűbben arra: hogyan lehet, hogyan kellene, hogyan lenne érdemes élni. Ulrich pontosan akar élni. Finom megkülönböztetés: pontosan *él*, de ez nem elég, *pontosan* akar. Kipróbálta a parancsuralmi, a technikai-tudományos és a „szellemtudományos” pályákat, de egyik téren sem lelte meg élethivatását; vagy legföljebb azt lelte volna meg! azt a bizonyos „ahogy érdemes”-t sehol sem találta. Egy évre szabadságolja magát mindenünnét, hogy ez idő alatt — a könyv cselekményének ideje ez — megelje a... dehát ha ez így megnevezhető lenne, máris *meglenne*; Ulrichnak is meglett volna akkor. A regény cselekménye a keresés; mindenki — nem sorolom a szereplőket; de a felszínesen mélyeslítő játszó Párhuzam-Akció hőlgyei és urai csakúgy, mint a nem is olyan okvetlenül ellenszenves Stumm tábornok és az okvetlenül kibírhatatlan szellemfi-nagyfőké Arnheim, és Ulrich szép-nagyliba unokanővére, a Párhuzam-Akciót vezérlő Diótima, és Ulrich húga, a „testvérszerelm” partnere, Agathe, és Clarisse s Walter, a lényegük mélyén összecsérélt házassélek stb. —, a regény minden „eleme” keres valamit; rossz tréfa lenne azt mondani: a regény összességét találják meg — s magát a csődöt.

#### 4. Mert a cselekmény valóban — minden? Minden megtörténik?

Ez nem alkalmi regényelméleti kérdése Musilnak; ez lét-elméleti kérdés, melyre regényének gyakorlatával felel. Azaz: sokkal okosabb-latinosabb annál, semhogy ilyen válaszadásnak akár a lehetősége is eszébe jutna. (Nem állítjuk itt okvetlen, hogy válaszadási lehetőség nincs! Kettőt gyanítunk; az egyikkel egyet is értünk: cáfolatát elképzelhetőnek tartjuk, tehát Musilnál maradunk.) Hiszen ha *volna* válasz, és itt senki ne tegye fel a kérdést, hogy „Dehát miféle kérdésre?”, mert arra máris lecsap a válasz: „Például erre!”, és ennek bizonyos D. T. Suzuki örülne igazán, a zen „nyugati apostola” (akit, bízom benne, hogy Musilal együtt gondolkozom most, kissé idegesítő személyiségnek tarthatunk, de feltételezhető, hogy a derék japán sok örömét lelte volna Ulrich regényalakjában, a szerző heves tiltakozását váltva ki ezzel...) — vagyis a pusztán racionális rákérdés, mondja Musil, ludas abban, hogy zavaros vagy túlságig-leszűrt misztikák éledhetnek; node akkor mit tegyünk? Musil latinossága így „felel”: Majd meglátjuk, mit tehetünk, addig is sok minden történik általunk, vagyis egy „tulajdonságok nélküli”, azaz lehetőség-ember által; a mindenünnét-való-ön-szabadságolás, mely persze nem jelent minőségi változást, nem *jelenthet* azt, hiszen az ilyesmi a keresett megoldás meglétét előlegezné, s akkor semmi értelme nem volna a keresésnek (Ulrich története nem fejlődés-regény!) — az ön-szabadságolás ugyanolyan világ-vállalást, világ-kényszert, világ-iránti érdeklődést, elemien elkötetlen kíváncsiságot jelent; Ulrich az ostobácska (de veszélyesen, szorongatóan — mert a világ átlagát jól jellemzően! — ostobácska) Párhuzam-Akció aktív-passzív titkára lesz, itt csakugyan médium-szerűen, egyre kívülre kerülve mindazonáltal, míg a végén a „Szeresd felebarátodat” gyakorlati kísérletének veti alá magát s ennek abszolútumát — a „testvérszerelmet” — sikerrel „megvalósítva” nem jut sehova.

#### 5. Önmagukat kizáró körök?

Vagy: önmagukat bezáró körök! Amivel nem mondtunk semmit. S attól függetlenül, hogy Musil regényének 110 íve nem a semmitmondás körmondata, tagadhatatlan: épp a végsőkig-metsző okossággal végiggondolt koncepció következtében jutunk efféle megállapításra (esetleg: tévesen! de: jutunk!). Mert nézzük csak. Az emberiség szeretni akarja önmagát. Rendben van. Az emberiség emberekből áll; ezek egymás-szeretésén át valósulna meg az iménti törekvés. Jó; ennek megvan a maga bevált gyakorlata; ez a gyakorlat azonban egybeesik a „világ-gyakorlattal”: pl. a nemi aktussal, a nemzéssel, a meghányt-vetett születő magán-hányattatásaival, tülekedéseivel, öklökléseivel, halálra-szántságával, háborúival, ön-maga által közvetlenül vagy újabb egyedek által foganatósított újrakezdéseivel... Hát akkor, kérde Musil? (Persze: dehogy kérdez ilyet! Azért nagy író, azért nagyon nagy regény írója itt!) De kérdezzen helyette, a magunk kisszerű nézőszögéből: Hát akkor minek ezt misztikumokkal, „szeretés-igényekkel” stb. meg-toldani? De ez, amit felsorolni kezdünk nem megoldás! Ez is a világ-gyakorlat része. Jó, akkor meg minek elkülöníteni attól? Elkülöníthetjük, egyesül vele mindig újra. Vagyis? Vagyis kirajzolódna az önmagukba záruló — vagy: nem mindegy? önmagukat kizáró körök. Misztikumnak Musil, gondolom, két dolgot nevez; az egyiket mulat: a

handabandán, mely a magát racionálisnak vélő világ ön-ködösítéseit is magában foglalja; és a ténylegesen megtörténő cselekvés-cselekmény szintjén túl esetleg — s talán nem is! — „létező” lehetőségek világát; ezen a testvérek tűnődnek, hosszú, csodálatos, egyre boldogtalanabbul feszült, így egyre kétségbeejtőbbben szép, „felebaráti” együttléteik során, melyek óhatatlanul elvezetnek a nemzeti aktusig.

#### 6. Aktus; mindegy, milyen: történik és kész?

Újabb nehéz kérdés. De kikerülhetetlen; s bár Musil regénye nem *így* forog bizonyos kérdések körül, hogy Clarisse és Ulrich, sőt, Diotima és Ulrich, sőt, bizonyos „alantabb” szereplők közt is megtörténik a megtörténendő, méghozzá hangsúllyal, cselekmény-hangsúllyal — s aztán? Aztán semmi. Mintha mi sem történt volna. Vagyis: *mi* történhet, egyáltalán, ha *bármilyen* történik? Ezt azért Musil mintha már tényleg kérdezné! Mit történik, több; mi történik, a világ-össz-történésénél több, ha bármit teszünk, ha bármi történik velünk s általunk? Van-e külön-valami? Külön szellemi? (Ilyen butaságot Musil, megint szerencsére, nem kérdez, mi is csak rávezető útnak használjuk ezt a tudakolózást.) De mégis: milyen állaga van, milyen közege lehet annak az emberi törekvésnek, mely a pusztán ténszerűségeen túllendülne? És a válasz valóban olyan egyszerű? Íme, ilyen: A különös-törekvések összessége adja az egyetemes történetet. Kész. Ilyen egyszerű? Hát, igen. Bonyolítja, *mintha* bonyolítaná legalábbis, hogy miután a dolgok megtörténnek, az „épen maradó” egyedek (pl. Ulrich) számára felmerül az újabb igény lehetősége, kényszere, eljón valamiféle beteljesülése (és itt nem *külön* biológiumról, *külön* logikumról, *külön* szellemiről stb. van szó!) — és akkor megint csak az a helyzet, hogy megtörtént minden és nem történt semmi és mégis az történt, aminek történnie kellett. Reménytelenség? Korántsem. Persze, azt sem mondanánk, hogy biztos győgyír a csődhelyzetek kizárására. Hiszen mit ér az, hogy emberiség tudja, amit tud?! Mert „emberiség” van is, meg nincs is. Külön-külön egyedek vannak és nincsenek. Összességük ugyanígy. Musil ezeken a kérdéseken, szerencsére, jót mulat, és — Hofmannstahl elve! — a felszínbe oltja a mélységet. Reménytelibb könyv alig akad, mint Ulriché.

#### 7. A minőség vigasza? Mégis: tulajdonságok?

No persze, a regény címe, bármilyen okosan fejti ki Musil az indoklást, játék a szavakkal. Persze, hogy tulajdonságok! Ulrichnak az a tulajdonsága, hogy mindent megenged — másoknak is; és részt vesz dolgaikban. Ez 6: hogy részt vegyen. Vagy elvonuljon. Hogy megpróbáljon elvonulni; mert szeretné, ha része lenne valamiben. A részvétel még nem jelenti azt, hogy bármiben része lenne! Ez lényegi, ez finom megkülönböztetés Musilnál. Részvétel és: — a másik állapotra nincs szó. Másik állapot nincs is? A vélt pontosság-állapot nem létezhet? Talán nem. Ezért Ulrich vállalkozása: heroikus optimizmus csupán? Musil szerencsére itt sem fogalmaz kategorikusan. Megközelítés feltétlenül van, túllendülés is, ezek szerint közben is *van valami*, sőt, ott van a tények világa, ott van az, amit állítólag a legjobban ismerünk; holott... Holott? Az újabb keresés lehetősége mindig adva van! Ha nem cinikusan értelmezzük az értelmeznivalót (s miért tennénk! Musil a legkevésbé sem ad alapot rá!), ez maga a reménység. Szó sincs róla, hogy hiba lenne, hogy a csőd forrását jelentené a Tulajdonságok Nélküli Ember kísérlete, vagyis az az igény, hogy pontosan létezzen. Az sem igaz, hogy ebben a világ gátolná. Hiszen legbenső lénye is *világ*; ha bármi meghíúsul, a kudarc oka nem hárítható *oda-kintiekre*. És semmi nem hiúsul meg! Clarisse és Agathe felépülésének lehetősége a csőd után is adva van; Walteré csakúgy; Diotimával törődnünk sem kell külön; Arnheim, Stumm és a többiek esetében nem is merül fel ilyen differenciáltan (felmerül! de nem ulrichi szinten!) a kérdés. Felszíni-rész és mély-rész? Ugyan! A racionális Musil elkerüli a handabandát, el a cáfolhatóan logikus és a védhetetlenül „misztikus” állásfoglalást. Az adott emberi lehetőségeken túl is *reális*an kell — kellene! — kutatnunk.

#### 8. Kutatnunk — mi után?

Kutatnunk, miután kutatnunk kell? Szójátékkal nem intézhetjük el a kérdést. Persze, hátrányosabb helyzetben vagyunk, mert ilyesmiről regényt írni akár 28 év befeczegetlen, megfeszített munkájával is könnyebb, elfogadhatóbb, mint a regényről elmélkedni. Félő, hogy Musil könyvéről *beszélve* épp azt a pontosságigényt rúgjuk fel, amelyért a könyv egyáltalán joggal megszülethetett. Mégis: mi után kell kutatnunk? Musil nem filozófiát írt, mondtuk: regényt; melynek nagyságát még az is növeli, hogy kivitelezésében végsőkéig ész-elvű, józan, nyílt, valóság-szintű; felméri, ami van, figyelembe veszi a komponenseket, nem told semmihez semmit, de mindent átdolgoz. Mindent megmunkál, maximalizál. Itt áll meg. Szerény, rokonszenves, nagyratörő álláspont. Érdemes továbblépni innét. De ez csak művekkel lehetséges. Egyetlen fikarcnyi „gondolattal”

nem toldhatjuk meg ezt a befejezetlenségében is koncept-teljességű valóságrendszer. Mert ez nem gondolatrendszer, nem hittételkör, nem érzetskála. Ulrich históriájánál világtörténetibb perspektívájú regény aligha akad; akad, csak nem ekkora hitellel, persze. Hiszen itt szinte nyíltan kimondva az áll: az ember egyed-története maga a világ-történelem; Ulrich maga Kákánia, maga a politikus, a pszichologikum, a gazdaságtan, az ösztönök tana — vagyis dehogy „tana”! Valósága! Dehát a musili valóság az meg mi? Az *külön* mi? Ez adja a regény létjogosultságát. A valóság: az emberi rákérdezés is. A tulajdonságok nélkül embert, fellengzősen, művészetlenül, nevezhetnének a rákérdező embernek. A regény cselekménye csupa rákérdezés. Pesszimista akkor lenne a könyv, ha a „tényleges” bűnöző Moosbrugger, aki afféle „vizsgálati fogságban” ül a cselekmény ideje alatt, emberiség-szimbólum lenne. De nem az. Csak emberiség-lehetőség. Musil regényének nagysága a fellengzős „abszolútumok” kivédéséből is adódik.

#### 9. Tehát?

A hatalmas terjedelmű regény — bizonyos egyenetlenségekkel! — egységes stílusremeklés. Ezt az önellentmondó kijelentést annak tudatában tesszük, hogy pl. nyilvánvaló: így, ahogy egy adott fejezet után kidolgozatlanul, több variánssal maradt ránk a folytatás, szó sem lehet a „stílusremeklés” hagyományos értelmezéséről. De épp ez az! Itt volt, úgy érzem, zseniális szerencséje Musilnak. Befejezhetetlen műbe fogott; ez a mű csak befejezhetetlen maradhatott. Nem misztifikálás ez. Meggyőződésem, hogy a könyvnek valahonnét kezdve (nem tudom, hol ez a pont; kontárság lenne illet akár találgatni is) nincs lehetséges befejezése. Ez a stílusremeklés. Végsőkéig megdolgozott anyag — amíg a megdolgozásra mód van. Nyitva hagyott anyag — ahonnan nincs mód. Ezt nem olyan vulgarisan értem, hogy: ha Musil esetleg egy héttel tovább él, nem dolgozott volna meg még néhány oldalt vagy fejezetet. A kérdés el is ejthető azonban. A nyitott anyag az emberiséget-mint-nyitott-anyagot jelenti talán. Nem mintha afféle eszeleltséget állítanánk, hogy Musil volt az az ember, aki az emberiséget (már ez a szó is képtelen, ilyen beállításban!) maradéktalanul végiggondolta. Nem is tehetta! Hiszen, végső soron, ő maga is Kákániából nőtt Kákánia fölé; s bár kívülről látott egyet-mást, lénye maga Kákánia volt. Leküzdött Kákánia. (Kákániának, történelmileg leszorítva itt e fogalmat, a Monarchiát nevezi Musil. De „az emberi léleknek” is feltételezhető ez a bizonyos Kákániája.) A lehetetlenre vállalkozott ez a regény? Összességében a lehetetlenre, s ezt dokumentálandó, a maga legbecsületesebb szintén, saját művészi lehetőségeinek maximumával kidolgozta, ami ténylegesen lehetséges, mert — máris *van*. A virtuálisan lehetséges dolgokat az olvasóra hagyta. Tulajdonságokkal vagy nélkülük: kérdezni kell.

#### 10. Kérdezni — s nem összefoglalni?

Csak olyan ellentmondásos ne volna, már önmagában, az emberi helyzet! Végeredményekre törekszünk — eredményekre legalábbis —, amelyeknél aztán nem szabad megrekednünk. Mi több, kérdéseket kell feltennünk — amelyekre választ várunk, de nyomban kérdezhetünk is tovább, elégtelennek érezve a választ az új helyzetben; holott ezt a helyzetet az imént még a tökéletesebb lehetőségként kerestük. Nem érezzük-e joggal, hogy ez emberi adottságainkat meghaladó feladat? S ha a feladat is emberi adottság, nem jutunk-e paradoxonig azonnal: Emberi adottságaink meghaladják emberi adottságainkat? Musil nem mond ilyet. Ha a pontosság lét-cél lehet, ha a pontosság mindig újáteremtő: célt ad ez bármédig tartó létezésnek. Ez nem tréfa. Legfeljebb fróilag kidolgozatlan állítás. Musil nagyregénye kísérlet a kidolgozásra. A teljesség-igény igazolására. A szerelmesek azért üldögélnek a könyv leggyönyörűbb jelenetében a szíromesőbe boruló kert mélyén. A szépséges érzés-kivetítés az érzés végpontját is jelöli. Ne is részletezzük, miféle törvények szabnak határt érzésállapotainknak. Logikáinknak. Viszszamenőleges illúziógyártás folyik tehát — legalábbis az egyedi létezésben? Felfogás kérdése; a pontosság az adott pillanat valóságát jelenti. Nem a kákániai valóságot persze; nem az Arnheimékét, a Diotimákét; a nyitott anyagét akkor már sokkal inkább; s ez a nyitottság a továbblépés ígérését hordozza, nem végeredménnyel áltat.

## *A legújabb Roth-kutatások*

1939. május 27-én halt meg Joseph Roth, a XX. századi osztrák regény nagy reprezentánsa. Politikai pártok, vallási felekezetek, irodalmi irányzatok követelték, tekintették magukénak, amelynek beszédes bizonyítéka a temetése körül lezajlott, majdnem botránynak minősíthető purparlé. A hozzá legközelebb állók sem tudtak megegyezni — a költő végső akaratát teljesíteni akarván — abban, hogyan temessék el. Végül is minden pompa és gyászbeszéd nélküli katolikus szertartásra került sor; szülőföldje képviselői azonban a héoer imához is ragaszkodtak; a kommunisták nevében pedig Egon Erwin Kisch piros szekfűcsokrot dobott a sírba, és búcsúzott a vallásos csoportok visszafojtott zúgolódását túlharsogva a Német Írók Védegyletének Párizsi Csoportja nevében. — Ót megelőzve a „Liga für das Geistige Österreich” piros-fehér koszorúját helyezték a Liga elnökének sírjára. Nem hiányzott azonban a sírról az utolsó osztrák császár fiának fekete-sárga szalaggal díszített „Otto” feliratos koszorúja sem; — és Friderike Zweig, aki a halott gyászoló családját képviselte, Trautmansdorff gróf megbízásából a „Monarchia hű harcosától” vett búcsút. A temetés így a költőre jellemzően alakult.

A fenti részletek feltárását David Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie* (Köln, 1974. Kiepenheuer-Witsch, — 715.) című könyvének köszönhetjük. A szerző, aki Roth-hoz hasonlóan kelet-európai, galíciai származása, 1954 óta dolgozik az íróéletének és munkásságának a feltárásán. Bronsen több mint ötven interjút készített Roth egykori író társaival, rokonaival, barátaival, kiadóival, hotel-tulajdonosokkal, színészekkel, rabbikkal, politikusokkal, katolikus papokkal, — olyan személyekkel, akik az író közelről ismerték. Az archivális források felmérése is Bronsen részéről történt meg először. A gazdag anyag-mennyiség alapján — amelyet feldolgozott és melynek részben birtokában van, mint például a költő önéletrajzi jegyzeteinek tekintélyes hányada — részletes biográfia összeállítására vállalkozik és kerek, plastikus, kevés problémát nyitva hagyó Roth-képet rajzol.

Nagy érdeme ennek a munkának, hogy a költő hallatlan képzelőerejét megjelenítő műalkotási gyakorlatát felismerve — amit Bronsen *Lebensgeschichte eines Mythomannen* címszó alatt vezet végig könyvében — a valós életrajzi adatokat kihámozza a rothi életmű művészi át- meg átszövéséből, ahol egy-egy részlet a művészi igazság, vagy hatás kedvéért beleillesztve oly autentikusan hatott, hogy az olvasó mindig a soronlevőt fogadta el hitelesnek. Egyetlen példa erre: Roth saját származását többféleképpen magyarázta. Apja egyszer magasrangú osztrák katonatiszt, másszor gróf, ismét másszor a Monarchia peremvidékén élő kisemeber, aki felakasztotta magát; — avagy házasságon kívül születettnek vallja magát. Igazában Roth apja megőrült és az író nem látta soha.

Bronsen tisztázza Roth életkörülményeit. Szerény, kiskereskedői családban nőtt fel, gimnáziumot végzett a galíciai Brodyban, amely akkor az Osztrák-Magyar Monarchiához tartozott, s ahol a lakosság kétharmada ugyan zsidó, de a gimnázium kötelező nyelve a német volt. Roth már itt — ahogy egy alkalommal elmondta — „német asszimiláns”-nak vallotta magát, hogy 1913-tól a bécsi egyetem germanista szakos hallgatója lehessen. Élete ettől az időtől kezdve összefonódik a monarchia tudatos vállalásával, lehessen az későbbi nagy író. Az ezt követő évek 1923-ig az újságírói kiteljesedés ideje bécsi kezdettel, majd 1921-től berlini székhellyel. A *Der Friede* c. baloldali lap, a *Der Neue Tag*

Roth mindenestre — gyenge fizikumú lévén — összekötöttésekkel elérte, hogy önkéntesként két évig (1916–1918) szolgálhasson a Monarchia hadseregében: hol a tényleges harcban vett részt, hol tudósítóként járta a frontot. Így válik írásainak ihletőjévé az „elvesztett haza” — amin Galiciát és szűkebb szülőföldjét érti —, a Monarchia pusztulása fölötti aggodalom, valamint a katonasors. Ez az aktív élmény táplálja benne a későbbi nagy író. Az ezt követő évek 1923-ig az újságírói kiteljesedés ideje bécsi kezdettel, majd 1921-től berlini székhellyel. A *Der Friede* c. baloldali lap, a *Der Neue Tag*

és a *Der Abend* (már a háborúban írott tudósításait is hozta) közölték írásait, amelyekben Alfred Polgar, a *Der Friede* irodalmi szerkesztőjének a nyomdokain haladt és nyíltan mesetének vallotta. Tőle tanulta — saját megfogalmazása szerint — a „nyelvi óvatosságot, érzékenységet”, a „stílust”, s azt a „tulajdonságot, hogy az életben semmi nem annyira apró ügy, hogy ne lehetne megfelelő nyelvi formába önteni”. Ezt már a legtekintélyesebb nyugati lap, a *Frankfurter Zeitung* munkatársaként írta a hatvanéves Alfred Polgar köszöntésére. Nem szerette Berlint és a poroszkokat, de a „goldene 20er Jahre” pezsgése, nyüzsgő művész-világa, az expresszionizmus vitalitása, s nem utolsósorban a könnyebb megélhetőség ide költik.

Roth elismert hírlapíró: minden karcolata „egy-egy csodálatos, könnyed, tarka szappanbuborék [...] a szivárvány összes színeiben”. Anyagilag is jól él. Mint tudósító bejárja Németországot, Franciaországot, Jugoszláviát, Albániát és a Szovjetunióba is eljut. Berlinben a Friedrich Wolf drámaíró megfogalmazta jelszóhoz: „A művészet fegyver!” — csatlakozik, amelyet A. Kerr, Brecht, Tucholsky, Zuckmayer, Heinrich Zille, K. Kollwitz tűztek zászlajukra, és E. Toller, Becher, Döblin társaságához, a „Gruppe 25”-höz tartozik.

Közben 1922-ben megnősül, de továbbra is Berlin, Bécs, Párizs hoteljeiben, vándorúton tölti életét. Regényeit szeretné megírni, amihez azonban csak kevés időt tud szakítani; a feleségén elhatalmasodó betegség (később megőrül) már három-négy évi együttélés után jelentkezett, s hozzájárul Roth zaklatott, kiegyensúlyozatlan életformájához, valamint ahhoz, hogy az író végül is az alkoholizmusban keressen menedéket. Az interjúk tanúsága szerint ugyanakkor szinte csodálatos, hogy alkoholizmusa ellenére „részeg”-nek szinte sosem látták; agya élete végéig hihetetlen élességgel és tisztasággal dolgozott italos állapotban is.

Már 1932-ben bejelenti, hogy emigrálni fog Franciaországba. Hitler uralomra jutása napján, 1933. január 30-án el is hagyja Németországot. A náciizmust következetesen elutasítja, és semmi reményt nem táplál afelől — több íróársával ellentétben, akik még ideig-óráig megpróbálták hinni egy modus vivendiben —, hogy a megváltozott politikai körülmények között Németországban becsületes író hú maradhat önmagához. Nemcsak elutasítja a náciizmust — hisz ezt a legtöbb emigránsról elmondhatnók —, hanem könyörtelenül, a legcekevélyebb engedmények nélkül teszi ezt: „Aki a III. Birodalommal kapcsolatban áll, különösen hivatalos kapcsolatban, mint szegény Reifenberg barátom, azt kihúszom barátaim sorából” — írja 1933 szeptemberében (426.).

Művészi magaslátát — Bronsen szerint — Roth a harmincas évek elején és különösen az emigráció éveiben érte el. 1930-ban jelenik meg *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* c. regénye az örök emberi megpróbáltatásokról, amelyben saját házassági tragédiáját, a politikai élet egyre kuszább nyomását, kilátástalanságát, a kisember egzisztenciális hányatottságát jelentette meg a bibliai Jób példáján, aki reménytelenségében végül is istene ellen fordul.

Már itt fel kell figyelni Rothnak a mindennapi élettől való fokozatos elfordulására, legalábbis nagy regényeit illetően. A következő nagy műve — és nálunk úgyszólván csak e regénye alapján ismerik — a *Radetzky-marsch*, 1934-ben jelent meg, és Stefan Zweignak írt levele alapján az 1890 — 1910 közötti Ausztriát tárgyalja. Mindenestere Roth a cselekmény időtartamát írás közben kitágította; az 1859-es solferinói csatával kezdődik és 1916-ban, Ferenc József császár halálával végződik. A Trották három generációja „negatív fejlődésének”, az egyre életidegeőbb nemzedékek bemutatása során, nagy beleérzéssel és a Monarchia lassú felbomlásával szembeni tehetetlenség melankolikus megfogalmazásával sikerült Rothnak objektív képet festeni a széthulló államkeretről. A regény kezdő és záró időpontjainak a megváltoztatása egybeeshetett Roth ama törekvésével, hogy „történelmi regényt” akart írni, s a Monarchiát teljességében kívánta ábrázolni, és Musil-lal ellentétben nemcsak a „szétesés” szimptomáit akarta felvázolni, hanem magát a korszakot is, mint kerek egészet. A *Radetzky-marsch*ba Roth vágást, személyét, akaratát talán összes műveinél jobban belevetítette. Erről győznek meg bennünket szavai, amelyeket 1932-ben a regény folytatásokban való megjelentetése elé írt a *Frankfurter Zeitung*-ba: „A népek elmúlnak, a birodalmakat elfújja a szél. (A történelem elmúlásból áll.) A költő kötelessége, hogy a múltból, a szétfoszlóból megmentse az érdemest, az emberi jellemzőt. Az a szerény, de felemelő feladata, hogy az egyéni sorsot — amelyet a történelem, úgy látszik, vakon és könnyelműen észrevétlenül hagy — felölelje.” (401.). Őszinte haragja a mozi, az operett, a mindennapi sablonbölcselkedések ellen irányul, amelyek a Monarchiát igaztalanul, felületesen, de történelminek álcázva mutatják be; vagyis elítéli a Monarchia öncélú imádatát.

A *Der Neue Tag* nyugat-magyarországi különtudósítójaként 1919 augusztusának az első felében ezt a Habsburg-imádatot így leplezi le: „A militarizmussal kéz a kézben



csörtet végig a monarchizmus az országon. Szombathelyen és környékén bujkálnak mindannyian a Habsburg-dicsőség parazitái, az aranygallérosok, s az élősködők és Károlyt várják. Olyan eltökéltséggel várják az Isten kegyelméből uralkodó visszatérését, hogy az már csak stupiditásuk egyenes következményeként bocsátható meg. A Lobkowitzok és az Odescalchiak csemetéi fácánra vadásznak, vagy regrutáikkal a díszlovást gyakoroltatják, hogy az esetleges fogadásnál minden simán menjen. Nyugat-Magyarország a monarchizmus legveszélyesebb tűzfészke.” (198.) Persze ebben az időben Roth még a politikai haladásban hinni tudó, baloldali, szocialista gondolkodású ifjú, akit a tennivágyás, a háború utáni kibontakozás hogyanja érdekelt.

Bronsennel ellentétben, aki az író teljes bemutatására törekszik, Wolf R. Marchand *Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, (Bonn, Bouvier Verlag, 1974. — 380.) című könyve Roth politikai-világnézeti fejlődését vizsgálja, s annak hatását a művekben. Végigszánt az író egész életművén, de míg Bronsennél a harmincas évek nagy regényei jelentik a vizsgálódás központi részét, s az azt megelőzőket (*Das Spinnennetz*, *Die Rebellion*, *Rechts und links*, *Der stumme Prophet*) sok egyéb írásával együtt „pályakezdő szárnypróbálgatás”-nak minősíti és *A kor aktuális eseményeire való kezdeti művészi reagálás* címen háttérbe szorulnak, addig Marchand azt vizsgálja, hogyan lett a harcos, szocialista Rothból a k. u. k. Monarchia „védelmezője” és egyben elszánt antifasiszta. A költői mű oldaláról megközelítve ugyanez a probléma így hangzik: hogyan vált egy hallatlanul pontos, elemző megfigyeléseken alapuló újságcikk, „magávalragadó aktuális regények szerzője” Ausztria múltjának a megjelenítőjévé? Marchand a korabeli politikai és irodalmi irányzatokkal veti egybe Roth munkásságát (Bronsen főtebb tárgyalt könyvét még nem ismeri!), s arra a következtetésre jut, hogy Roth a fasiszták által kisajátított értékek valódi értelmezését, az örök emberi és művészi értékeket, csak úgy tudja igaz fényben és csillogásban felmutatni, hogy közben maga is eltávolodik a napi politikától az irracionálisba; irodalmi, műfaji vonatkozásban pedig a szép, de a kortól független mese és legenda világába. Marchand Rothnak a mából egy harmonikusabb múltba való menekülésével indokolja ezt a fejlődési vonulatot. Roth a múltban is a jelen értékfogalmait keresi, hogy azokat a mába vetítve a nemzeti-szocializmus deformációitól megszabadítsa, megtisztítsa. A regényben mondottakat Marchand mindig összeveti az adott korszak Roth-újságcikkeinek a mondanivalójával, hogy helyes következtetésre jusson. Hiszen Roth megfogalmazása szerint „a zsurnalisztika és irodalom között nem szabad éles határt vonni... Az igazi aktualitás sosem korlátozódik huszonnégy órára. Korszerű és a napnak megfelelő” (8.).

A „szocialista” újságíró Roth úgy kritizálja a nacionalista reakciót, hogy leleplezi ideológiai kuszaságát, kriminalista gyakorlatát. A későbbi, „konzervatív” Roth — taktikát változtatva — műveiben megpróbálja a szubjektíve igaznak és valódinak feltételezett értékeket védelmezni. Ezáltal azonban gyakran ellenfelei érveléséhez kerül közel. A regények elemzésén túl Marchand tollhegyre tűzi a legismertebb, legelkapottabb, leglejártottabb náci fogalmakat — „nép”, „népközösség”, „rög”, „technika”, „vérközösség”, „civilizáció”, „bajtársaiasság”, „haza”, „anyaság” — és kimutatja, hogy Roth milyen tudatosan és célzatosan használja ezeket a fogalmakat, csak éppen ellenkező előjellel. S ha Marchand tiszteletét nem is vonja meg Rothtól, ezen a ponton elégedetlen vele. A Roth-művek alapján felrajzolt írói pályának legenda, mese (*Berichte eines Mörders*, *Legende vom Heiligen Trinker*, *Märchen von der 1002. Nacht*) műfajban közölt valóságtartalmát nem tartja kielégítőnek. Marchand az író kései művei alapján a nemzeti-szocializmusnak csak esztétikai bírálattal képes levonni.

Sokoldalúvá teszi a Rothról alkotott képet a harmadik könyv: *Joseph Roth und die Tradition*. Hrsg. von David Bronsen. (Darmstadt, 1975. Agora Verlag — 400.). A több mint húsz szerző tanulmányában Rothnak a tradícióhoz, a hagyományörzéshez való viszonya szerepel valamilyen formában közös motívumként: Josef Wittlin, aki 1915-től ismerte Rothot — együtt jártak az egytemre és katonaeveikben sem szakadtak el egymástól —, az írónak a lengyel környezethez, az emberekhez való kötődését, atmoszférateremtő erejét emeli ki. Benno Reifenberg a *Frankfurter Zeitung*nál volt Roth munkatársa és évekig barátja. A író jellemvonásait a nagyvonalú, mindig anyagi gondokkal küzdő, bohém művész irányában erősíti. Nyelvről kiemeli, hogy kevesen tudták a németet oly szépen, tisztán, nyugodt hőmpolygással használni, mint Roth. Irmgard Keun író, akivel Roth az emigráció idején egy évig együtt élt és Soma Morgenstern az író utolsó éveit világítja meg visszaemlékezéseikben. Az utóbbi az egyik 1937-es, bécsi találkozásukat ismerteti és a Roth—Freud, valamint a Roth—Stefan Zweig kapcsolatához szolgáltat fontos adatokat, jellemző észrevételeket. Hans Natonek 1939-ben írott cikkét is megtaláljuk ebben a kötetben, amely a párizsi *Österreichische Post*ban jelent meg először, és az emigrációs lap a leghitelesebb Rothról szóló írásnak minősíti az író halálakor

megjelentek közül. „A politikát költészetté varázsoló, zsidó származású, hívő katolikus osztrák költőről” emlékezik meg a cikk szerzője. Nagyjából ebben az irányban jelöli ki Roth helyét Battaglia olasz irodalomtörténész is, aki az írónak a németiséghez való kötődését, magas nyelvi kultúráját méltatja. Henri Plard Roth és Ausztria kapcsolatának a taglalása során foglalkozik Ausztria irodalmának, kulturális sugárzó erejének a többi, nem német nyelvű ország irodalmára kifejtett hatásával. A némettel szembeállítva kiemeli, hogy az osztrák irodalmi fejlődés a historicizmusnak meg nem hajolva mindig is a némettől eltérő, sajátosan egyéni ritmust követett. Roth helyét, akit születési éve (1894) az expresszionistákhoz sorolna, az osztrák irodalom realistái között, Stifter, Saar, Schnitzler követőjeként jelöli ki. Cikkében értékes utalásokat kapunk a „tárca”-műfaj keletkezésére vonatkozóan, amelynek Roth *Panoptikum* c. gyűjteményes műve egyik legmértékesebb reprezentánsa. Schnitzler párjának tekinti Egon Schwarz tanulmány is, csak Schnitzler józan, hideg, racionálisabb, az 1914 előtti Ausztriát ábrázoló műveivel szemben Roth sokszínű, látnoki, apokaliptikus, s ugyanakkor ironikus attitűdjét emeli ki. Werner Hoffmeister, aki csupán a *Radetzky-marsch* elbeszélő jellegét és nyelvét elemzi, ugyancsak Schnitzler, valamint Fontane rokonságát véli felfedezni Roth műveiben. Claudio Magris olasz irodalomtörténész, a *Weit von wo?* (Wien, 1974. Europa 380.) címen megjelent könyvének — amely Roth életét, munkásságát a kelet-európai zsidóság problémáival összekapcsolva tárgyalja — rövid vázát ismerteti tanulmányában. Eddig a legfontosabbnak vélt írásokat emeltük ki a gyűjteményes kötetből, de folytathatnók a sort azon cikke felemelésével is, amelyek Roth nyelvével, a szláv világnak Roth műveiben elfoglalt helyével, Dosztojevskij, Gogol és Tolsztoj hatásával, Rothnak a „Neue Sachlichkeit”-hez fűződő kapcsolatával foglalkoznak.

Befejezésül inkább az aktív, élete utolsó percéig tevékeny, csak a jót szolgálni akaró író emelnék ki. 1937-ben a lengyel PEN meghívására előadásokat tart a náci ellen. Monarchista megmozdulásokon, szervezkedésekben vesz részt és egy monarchistalégió felállításán fáradozik. Mindezt a legteljesebb jóhiszeműségben, „mert hála az angol monarchiának a monarchizmus jobb keretet nyújt a náci elleni harcra, mint a szocialisták. Mivel a háború elkerülhetetlen, Anglia és Franciaország segítségével Hitlert könnyebben meg lehet dönteni.” (Bronsen: *Eine Biographie*. 478.).

Természetesen nem ez volt a helyes út a náciizmus elleni harcban; s különösen furcsa a Roth által felállított képlet, ha még azt is felidézzük, hogy a Szovjetunióba történő látogatása előtt és alatt Lenint olvasta; vagy hogy a Monarchia összeomlása után, fiatal íróként jogosnak találta a történelem ilyen fordulását. Az emigráció nyugtalanító, zavaros, anyagi gondokkal megtűzdelt éveiben, elszakítva attól a környezettől, életmódtól és az országtól, amely ezeknek az íróknak az eddigi szellemi magatartását meghatározta, s amelynek valósága továbbra is, az idegenben is foglalkoztatta őket — hányan lettek öngyilkosok nem bírván elviselni a hányatott élet kilátástalanságát —, kapkodó tenniakarásukban előfordult, hogy egyikük-másikuk időnként nem látta a célravezető megoldást. Roth is tévedett. Hátrahagyta azonban műveit, amelyeknek etikája hitelesen pozitív. Ezt igazolja, hogy az utóbbi években észrevehetően Roth-reneszánsz kezd kibontakozni.

Claudio Magris Roth-könyve (1971), Bronsen Roth-életrajza (1974) és a visszaemlékezéseket tartalmazó tanulmánykötete (1975), Marchand említett műve (1974) jelentik a legfrissebb összefoglalásokat. Ezeket megelőzően Ingeborg Sültemeyer disszertációja (*Studien zum Frühwerk Joseph Roths*. Frankfurt am Main, 1969.) elemzi Roth fiatalkori műveit, valamint meg kell említenünk Fritz Hackert 1967-ben írt doktori értekezését, (*Kulturpessimismus und Erzählform*. Bern, 1967.), amely Roth elbeszélő-technikáját ismerteti. Az említetteken kívül számtalan rövid lélegzetű írás foglalkozik Roth munkásságának részletekérdéseivel, anélkül, hogy teljességre törekednének. A közelmúltban jelentek meg Roth összegyűjtött levelei (J. Roth: *Briefe 1911–1939*. Hrsg. u. eingeleitet von Hermann Kesten. Köln — Berlin, 1970. Kiepenheuer u. Witsch, 642.), amelyek további bőséges forrásszállal szolgálnak. Tennivalók, feltárási munka még bőven akad. Ezt erősíti meg az a cikk is, amelyet Fritz Hackert a New York-i Leo-Baeck-Intézetben őrzött Roth-hagyaték ismertetése céljából megjelentetett. Bronsen megbízható életrajza nyomán Roth teljes újságírói tevékenysége, eddig mellőzött költészeti hagyatékának a feldolgozása és marxista értékelése még várat magára.

M. JÁSZKA ZSUZSA

## Hofmannsthal az irodalomról

Részlet Broch tanulmányából\*

[...] Az „alapító évek” Németországnak hétköznapijai telítettek sőt túlsúlyosak voltak, s ilyen napokban nemcsak nagy és igaz tudományos értékeket termelt az ország, hanem végzetes gazdasági és nemzeti nagyságának kiépítésével oly hihetetlenül el volt foglalva, hogy az értékvákuum és a stílustalanság fölött is könnyedén elsiklott. Németország a racionális munka mámorában élt. De vajon Ausztriában, Bécsben kevesebbet dolgoztak? Vajon ott ez ténylegesen és kizárólag csak a „sültcsirke”, a tiszta hedonizmus és végzetes életdekoráció korszaka volt? S ha igen, miért?

Minden bizonnyal Ausztriában is dolgoztak, talán kevésbé megszállottan, mint Berlinben, de bizonyára nem kevésbé, mint Dél-Németországban. A hétköznapiak mindenütt azonos követelményeket támasztottak. Az osztrák tudomány nem hozott létre kisebb értékeket, mint a német: Bécsben tevékenykedett Franz Mach, és ha fizikai-filozófiai életművét itt nem is részesítették figyelemben, Németországban hasonló sors érte volna. Bécsből indultak ki a legfontosabb technológiai újítások (így például a hajócsavaré); de mindenekelőtt Bécs az orvostudományi iskolának volt a székhelye, amely — II. József által történt megalapítása óta — több mint százéves fejlődése folyamán olyan férfiakat mondhatott képviselőinek, mint Van Swieten, Hirtl, Rokitsansky és végül Billroth, akik a világ első helyére küzdötték fel magukat. Ilyen teljesítményekre építve, Németországhoz hasonlóan, itt is el lehetett siklani az értékvákuum fölött.

Ugyanakkor nem egyszerűen akartak elsiklani az emberek efölött, hanem önámítással megtűzdelve. Játszadoztak a művészet virágzásával, igaz, hogy nem olyan otromba formában mint később II. Vilmos Németországában, és még kevésbé úgy, mint Hitler idejében; — de mégsem egészen tudattalanul, így tehát nem is minden hazugság nélkül. München az Isar menti Athénnek nevezte magát. [...]

Annak ellenére, hogy Bécs ugyancsak művész központú városnak érezte magát, sőt példánküli művészközpontnak, az atmosféra itt egészen más volt. Bécs ugyanis sokkal kevésbé a művészetek, mint inkább kizárólagosan a dekorációk városa volt. Dekoratív jellegének megfelelően a város vidám volt, gyakran egészen a gyengeelméjűségig vidám, de ugyanakkor a tulajdonképpeni humort vagy esetleg a csípősséget és az önironiát csak kevésbé lehetett érezni. Az irodalmi alkotások területén, leszámítva az önmagát kellelő tárcairodalmat, úgyszólván semmi nem létezett. Stifter és Grillparzer, akik az egyetlen jelentős hozzájárulást nyújtották osztrák részről a német nyelvű és rajta keresztül a világirodalomhoz, most nem találtak követőkre, s ez igazában senkit sem zavart. A költészet a szalonok asztalára helyezett aranydíszítésű kötetek ügyévé vált, és erre a célra egy Rudolf Baumbach, legjobb esetben egy Friedrich von Halm alapján véve kitűnően megfelelt. Ezzel szemben a képzőművészetekre az életdekoráció szempontjából szükség volt, és ezeket a dekoratív hasznosíthatóságuk szempontjából értékelték. Joggal nevezte el a bécsi dekorációs irányt a saját stílustalanságát legreprezentatívabb módon kifejező festőjéről, a szépségvirtuóz Hans Makarttól. Ő volt ennek az időnek nagy dekorátora, és ez a korszak lett Bécsben az úgynevezett Makart-korszak. Ha Münchenben Van Dyck nyomán indult egy új divat, úgy Makart egyfajta Rubens-operát varázsolt képeire bámészkodó kortársai számára — s önmaga Rubens öltözkéiben lovagolt az 1873-as császári felvonulásra készített tervezetében fehér talárban. Mindazokat, akik művészi becsületességből nem tudtak, vagy nem akartak beleilleszkedni a Makart-stílusba, így a zseniális, gyakran az impresszionizmus közelében mozgó és kísérletező Pettenkofen, az éppen Canaletto-ra emlékeztető és mégis egészében véve eredeti Rudolf von Altot, vagy hasonlóképpen a bécsi tájak jelentős ábrázolóját, Jakob Schindlert, Tina Blaut és társaikat jelentőségükben a magas szintű dekoráció elnyomta. De Bécs megkövetelte magának a dekoráció jogait, és ami a leglényegesebb, ez bizonyos értelemben ki is járt neki; — nemcsak azért, mert a dekorativitás egyáltalán a kor alapvető jellemvonását képezte, hanem sokkal inkább azért is, mert Ausztria a zene és a színház terén a legtisztább és legszebb hagyományokat mutatta. A kötelességszerű gondoskodás erről a tradícióról elvette a bécsi dekorativitásnak torz jellegét, mellyel Németországban és különösen Münchenben az értékvákuum fölötti önámítás formájában el akartak siklani, és hogyha mindez még igen távol is volt attól

\* HERMANN BROCH: *Hofmannsthal und seine Zeit*. 43 — 183. In: *Dichten und Erkennen* Zürich, 1950. Rhein Verlag, 360.

hogy a legitimitás látszatát keltse, úgy az itt elért legitimitást mégis sokkal inkább vállalni lehetett.

Ha valahol tehát, úgy Bécsben jogos volt a dekorativitás, csakhogy ez megközelítőleg már azé a legitimitásé volt, amely egy múzeum berendezkedésének és fenntartásának jár. A tradícióval szembeni kötelezettségének teljesítése során Bécs összevetéstett a muzeális jelleget a kultúrával, s ezzel önnaga múzeumává vált (sajnos nem következett be ez az építéset területén, ahol emiatt szörnyű pusztításokkal tette önmagát bűnössé). Minthogy csodálatos módon Haydn és Mozart, Beethoven és Schubert ezen a földrészen találkoztak, s itt rosszul bántak velük, és ők ennek ellenére komponáltak, Bécs zenei intézményként rendezkedett be. Németország Weimar ellenére soha nem csinált önmagából költői intézményt, és maga az „Isar menti Athén” sem követett el ehhez hasonlót a festészet terén. A muzeális jelleg Bécs sajátjává vált, mégpedig a bomlás jeleként, az ausztriai bomlás jeleként. Ez a bomlás a nyomorúság közepette a pusztta vegetálás irányába vezetett, de minthogy gazdagság közepette ment végbe, elvezetett a muzealizációhoz. A muzealizás a gazdagságban való vegetálást jelenti, a vidám vegetálást, és Ausztria annak idején még gazdag ország volt.

A bécsi nép számára a német, különösképpen az északnémet mindig is antipatikus volt, és tőle magát elhatárolni még a muzealizás árán is, ezt mindig is szívesen megtette. A muzeális magatartás révén azonban a Párizstól történő elkülönülés már kevésbé talált helyeslésre, mert Bécs mindig is büszke volt Párizssal fennálló közös vonásaira.

Vitathatatlan, hogy a két városnak vannak közös vonásai, mindenekelőtt a kulturális atmoszféra területén. Párizs ugyan soha nem volt annyira kifejezetten zenei város, mint Bécs, ugyanakkor viszont felülmúlta Bécset a színházszeretet terén. A teatralitás és a színház iránti rajongás, a szórakozás és az állandó színházi szemléletnek a könnyedsége, röviden szólva a teatralitás iránti öröm, mindkét városban a nép magával született tulajdonságának tűnt, és mindkét helyen a színházi kultúra uralmához vezetett; — megfordítva pedig, ettől újjászületve állandóan élt és lélegzett ez a kultúra. A Comédie Française és a bécsi Burgtheater egymással párhuzamos intézmények voltak, és stílusuk a színházon túl is elterjedt. Hatásuk példamutatón eljutott a nép valamennyi rétegéhez (így tehát nemcsak a polgársághoz), s nyelve és egész mimikája a nép számára gyakran iránymutató volt. Eppen ezért mindkét városban egész létével és élenkségével igazában befolyásolta a létező népszínházat, sőt a népszerű daljátékokat is, amely természetesen a maga részéről ezen túlmenően részben utánzással, részben szatirikus vitára kész függőségben élt a nagy operához viszonyítva. Schol nem állt olyan szoros kapcsolatban az egész életvitel a színházzal, mint Párizsban és Bécsben.

Ilyen közös vonások a népjellemen létező hasonlóságokra utalnak. De a népjellem a történelmi körülményekkel és eseményekkel kölcsönhatásban van; meghatározza azokat és egyben befolyásuk alatt is áll. A XVII. és XVIII. század folyamán Párizs és Bécs jelentették az európai kontinens hatalmi centrumait, és a Bourbonok és a Habsburg-ház közötti rivalitás volt az a tengely, amely körül a világpolitika forgott. Európa akkori erőegyensúlyában Franciaország és Ausztria különleges helyet vívott ki magának, s ezt kénytelen volt kölcsönösen a másikkal szemben megvédeni. Az ezáltal önmaguk számára felállított világpolitikai feladatokkal való megbirkózáshoz mindketten magasan fejlett és kifinomult szervezetet hoztak létre. Így a valóságban mindkét ország a barokk két legmodernebb kontinentális államává lett. Mindkét új államszervezetet központilag irányították — Franciaországban még jobban, mint Ausztriában —, ugyanakkor az ilyen centralizmus kedvéért sem az úgynevezett természetes alkotmányi alapjukat, amelyet a feudális és egyházi keret rögzített, nem volt szabad megtagadni vagy szétrombolni, sem pedig erőszakot nem lehetett alkalmazni, minthogy a népet, különösen a polgárságot felhasználni kényszerültek ellensúlyozó erőként a világi és egyházi feudalizmus hatalmával szemben. E rendkívül nehéz probléma megoldását a barokkra sajátosságosan jellemző és szinte keleti hipertrófiát elérő udvartartásban találták meg. Az udvar fénye révén le lehetett választani a nagy nemesi dinasztiákról a mellékágakat és a köznemesi vonulatokat, és csakis az udvarból kiindulva vált lehetségessé, hogy a szellemi és kulturális terep, amelyet mindaddig kizárólag a klérus képviselt, fokozatosan elvilágiasodjék. Hozzásegített ehhez az előkelő udvari intézményekké kinevezett tudományos akadémiák létrehozása, s hogyha mindezek során a nép számára nem is jutott más szerep, mint a csodálkozó néző — egy egyébként igen kellemes szerep —, mégis érezte, hogy növekvő mértékben politikai tényezővé vált, és vitathatatlanul az egyik éppenúgy, mint a másik, sőt mindkettő együttvéve mindenképpen alkalmasak voltak arra, hogy a nemzeti jellemet egész határozottan befolyásolják. Mint az új hatalmi és fényűző tudat részese maga a nép az egymással rivalizáló városokban, Bécsben és Párizsban egy közös életstílus képviselőjévé vált. A rivalitás és az affinitás mindig is édestestvérek voltak. [...]

Ausztria a XIX. században nemcsak szellemi téren, hanem politikai vonatkozásban is muzeálissá vált: egyetlen organizmus — s legkevésbé egy közösség, amelyben az egyik rész feltételezi a másikat — sem tartalmazhat elszigetelt zónákat. Az a forradalmi út, amelyet a reformátor II. József elképzelt magának, borotvaélen vezetett. Egyik oldalon a forradalomba, a másikon a reakcióba való zuhanás fenyegetett, s aki ezt az utat járni akarta, annak olyan egyensúlyozó ösztönre lett volna szüksége, amilyenrel talán egyedül a szigetlakó angolok rendelkeznek. A kívülről veszélyeztetett és belülről nemzeti szétszakítottságban élő Ausztria nem bírt ilyen ösztönnel, nem is rendelkezhetett vele, és ahol nem csúszott át a reakcióba, ott stagnált és muzeálissá vált. Míg Párizs barokk szerkezetét forradalmi lökésekkel legyőzte, és ezáltal a benne csírájában már létező világvárosi fejlődést kibontakoztatta, addig Bécs megmaradt barokk városnak, távol a világvárosra jellemző szenvedélyes komorságtól és feszülő forradalmiságtól, amely a XIX. századi francia kedélyesség alatt is ott feszült, és a mai napig sem lohadt le; — de minden bizonnyal lelohadt volna, vagy lelohadna, ha Párizs megszűnne világváros lenni. Ahhoz, hogy egy felkelés túlnőjön önmagán és forradalommá váljon, az 1789-es Franciaországhoz hasonlóan világításra kell, hogy emelkedjen, világforradalomra kell, hogy törekedjen, amint ezt a XIX. század fejlődése egyre világosabban megmutatta. S ilyen forradalomnak világcentruma, legalábbis potenciálisan világvárosra van szüksége, és nem érheti be egy ország fővárosával. S éppen e célra bizonyult Ausztria alkalmatlannak; világpolitikai küldetését részben elvesztette, részben eljátszotta. 1848 után a város, proletárnegyedét sem kivéve, egyre inkább a nem-forradalomban, a hedonisztikusba, a kételkedve-barátiba, a barátian-kétkedőbe csúszott. Bécs anti-világvárossá lett anélkül, hogy ezáltal kisvárossá vált volna; kereste a kisvárosi nyugalmat, a kisvárosi örömeket, az egykori varázst: még főváros volt, de barokk metropolisz, éspedig olyan, amely számára a barokk politika már nem létezett.

Ezzel, eltekintve az atmoszférának bizonyos hasonlóságától, a Párizs és Bécs közötti lényegi közös vonások ismét feloldódtak. Olyan város, amelyben értékvákuum jelentkezik, egy muzeálissá vált város, többé nem rendelkezett lényeges közös vonásokkal a forradalmi értékmozgalom városával. És egy provinciálissá viaszosult népnek más a jellege, mint egy világvárosié, s így természetesen másfajta művészetet kell létrehoznia. Ha összehasonlítjuk azt a három operett-típust, amelyet Offenbach, Sullivan és Johann Strauß testesítenek meg, úgy ez utóbbinál ellentétben a két előzővel, mindenfajta szatirikus törekvés és ironikus jegy hiányzik, amellyel azonban a bécsi népszínmű, annak klaszszikus korszakában, tehát a XIX. század első felében még rendelkezett; — így romantikus módon Raimundnál, szatirikus éllel Nestroynál. Ez idővel teljesen eltűnt, s ami hátra maradt, nem más, mint a vígoperának üres romantikává sekélyült, szimpla idillizmusa. Ami viszont elterjedt, az a felületen jelentkező, kizárólagos dekoratív szórakozást szolgáló lapos cinizmus, a Strauß-féle keringői immoralitás. Kétségtelen, hogy a vígopera-forma az Offenbach-féle szatírának és a Sullivan-féle társadalomkritikának is tovább él, és az is kétségtelen, hogy igazi szórakozási öröm mellett mély cinizmus is van bennük. De ez mindenekeelőtt az az egyértelműen világvárosi, amelynek agresszivitása egy közös politikai akarathól ered. Ebben leli erkölcsi támaszát, és éppen ezért az ilyen szatírának a létrejötté elkerülhetetlen. Mindez 1848 után elveszett a bécsiesség számára, s éppen ezért lett a Strauß által létrehozott operettforma egy specifikus hiány pótműmékévé. Mint hiányt leplező dekoráció azonban nem bizonyult túlságosan tartósnak, és a későbbi világsikerét ebben a feltartóztathatatlan és egyre tovább növekvő értékvákuumban kell keresnünk, amely a monarchikus Bécs utolsó korszakát jellemezte.

Bécs mint az európai értékvákuum centruma — minden bizonnyal valamiféle abszurd méltóság és egyediség kifejezője, vagy talán mégsem oly rémesen abszurd, ha ennek a városnak vagy a tulajdonképpeni osztrákságnak egész Európában egyedülálló szociálpolitikai szerkezetét figyelembe vesszük. [...]

Az a népréteg, amelynél az etikai-esztétikai kötődés a koronához a leghatározottabban kifejeződik, a bécsi polgárság volt; — legalábbis abban a formában, hogy az nem a nagynémet vagy a keresztényszocialista irányzat hatása alatt politizált. A bécsi mesterember, a bécsi gyáros, a bécsi „udvari szállító”, a bécsi egyetemi tanár, a bécsi bírós és a bécsi ügyész, — ők valamennyien az osztrák „udvari tanácsos” jól ismert figurájával rokonok, hasonlóan az osztrák katonatiszthez, aki maga is igen gyakran ezekből a körökből származott — számukra tilos volt politizálni. Ők maguk tiltották meg önmaguknak politikai meggyőződésük jobb híján az „osztrákhúség” volt. És mivel ily módon teljesen állametikailag (ha nem is politikailag) gondolkodtak és tevékenykedtek, számukra az államhatalom csúcsa minden absztrakt volta ellenére állandóan élő jelenvalóságot, orientálódásra alkalmas pontot jelentett, amelyhez valamennyi értéktartalmukkal igazodhattak, és amelytől saját értéküket kapták. Nyugodt „munkás” igyekezet és könnyű hedonisztikus örömeik szerencsés keverékét képviselték ezek az emberek. Nem vol-

tak egészen etikusak, s nem egészen esztétikusak sem; — belsőleg szilárdak voltak ugyan, de értékmegállapodásuk során állandó öngazolásra szorultak. Igazi lényegükben sem egészen individualisták, sem kollektivisták nem voltak; elsősorban közönséget jelentettek és udvari színház, az udvari múzeumok és az udvar által támogatott koncertek, művészeti kiállítások részére. A művészetek iránti ízlésük magasan fejlett volt, anélkül azonban, hogy az előírt eklektikus művészeti iránytól akár egy jöttányit is el tudtak volna távolodni, és éppen ezért kizárólag a virtuozításra orientálódtak: — így például a színészre és nem a darabra, a zenészre és nem a zenére, s ezzel együtt a Burgtheaterban olyan művészetet birtokolhattak, amelyben az eklekticizmus eredetiként hatott, és a tisztán esztétikait felemelte magához az etikai. S mindezt ezek a bécsi polgárok tudták.

Kétségtelen, hogy a császár- és osztrákhí polgárságon kívüli rétegeknek, amelyek az osztrák szociális rétegeknek csak szűk részét képezték, sem álltak másképpen a dolgok. Csakhogy ott, ahol egyedül a nemesség volt számottevő, hiányzott az udvar iránti tisztelet. Mert ahol a feudalizmus háromszáz éven keresztül hadakozott a koronával, és még mindig hivatkozott saját régi és alkotmányilag biztosított előjogaira, az uralkodót legfeljebb primus inter pares-nak tekintették, a feudalizmus képviselői kizárólag önmagukat tisztelték. Ez a tisztelet meg nem adása ugyancsak alapvető magatartási formája volt ennek a semmiképpen nem német módra viselkedő bécsi alattvalónak. Vitathatatlanul román és szláv örökségből eredő beütésről van itt szó, amely hozzájárult az osztrákság létrejöttéhez, és egy hajdanában vitathatatlanul jelenlevő forradalmiságnak talán utolsó, mindenestre apolitikus maradéka. Ebben a tisztelet meg nem adásban a nép és a nemesség szerencsés módon egymásra talált, sőt osztály nélkülinek hitt társadalmában ez képezte az összekötő anyagot, s ez a kötőanyag hozta létre összefonódott demokráciáját. Így Ferenc Józsefnek a maga módján igaza volt, amikor alattvalóinak valamennyi társadalmi rétegét egy kalap alá vette és kivétel nélkül távollattartotta magától; — az ő szemében ezek valamennyien beképzelt különcök voltak. De ez a tisztelet meg nem adó magatartás, ez a békétlenkedő ráartiság volt az egyetlen még valamennyire politikusnak tűnő lázadási forma. Ezen viszont nem is jutott túl a lázadás, még esztétikai síkon sem. Túlságosan apolitikus, túlságosan tartalom nélküli magatartás volt ez ahhoz, hogy benne akár a legkisebb forradalmi ösztönzés, csak a szatíra formájában is kifejezésre juthatott volna. Kizárólag a travesztíára, vagy a polgárság részéről az udvar egykori értékeiből átmentett esztétikai-etikai tartalmak frivlizálására futotta még, azaz egyfajta „keringő”- és operett-világra. S éppen ezért, mert azok az értékek, amelyek annak a társadalomnak még valami látszólagos tartást kölcsönöztek, már csak egyedül a korona absztrakt voltában találták meg eredetüket, egyszerre váltották ki a nagyrabecsülést és a lefitymálást, egyszerre keltettek riadalmat és bizalmat; s ezért nem vette őket komolyan senki. Az ilyen potenciális komolytalanság adta meg a bécsi frivolitásnak azokat a sajátos jegyeit, amelyek mindenkor megkülönböztették más nagy városoktól; — a nem agresszivitás jegyeit, a mindent egybemosó könnyelmű szeretetreméltóságot, a „Gemütlichkeit”-et. Kétségtelen, hogy bölcsességet is tartalmazott ez a magatartás: — a „Gemütlichkeit” és a bölcsesség közeli szomszédságban állnak egymással, együtt tudják-érzik és előre sejtik a pusztulást, és azt beletörődéssel tudomásul is veszik. Mindezek ellenére ez operett-bölcsesség volt, és a közelgő vég árnyékában lett csak szellemessé és tette Béceset a vidám apokaliptika városává. [...]

(Fordította: M. Jászka Zsuzsa)

## A legújabb Trakl-kutatásról

Trakl fojtott izzású, félig misztikusan elmerülő, későszimbolisztikus — korai expresszionista lírájának lassú utófelfedezése együtt járt különféle irracionalista exegetikai divatok számára történő kezdeti kisajátításával is (M. Heidegger, G. T.: *Eine Erörterung seines Gedichts*. Merkur, LXI., 1953; E. Lachmann: *Kreuz und Abend*. Trakl-Studien I., Salzburg, 1954; H. Goldmann: *Katabasis*. Trakl-Studien IV, Salzburg, 1957; és más munkák; vö.: H. Cierpka: *Interpretationstypen der Trakl-Literatur*. Diss. Berlin, „Freie Universität”, 1963.). Ezek torzításától bizonyos eklektikus és késő-szellemtörténeti vizsgálódások elhatárolták magukat, de valódi eredményekre szintén nem juthattak a költészet sajátosan hallucinatív-szimultaneista élményi valóságának megértése és esztétikai, irodalomtörténeti kategorizálása terén. (Vö. H.-G. Kemper: *Trakl-Forschung der 60er Jahre — Korrekturen über Korrekturen*: Deutsche Vierteljahrsschrift, 45, 1971.)

Lényeges segítséget jelent a kutatás számára azóta a Walther Killy és Hans Szklenar által 1969-ben közreadott kritikai Trakl-kiadás (*Dichtungen und Briefe I–II. Historisch-kritische Ausgabe, Salzburg*), még ha az a nyelvi eloldódás, ami Trakl grammatikai interferenciáiban, képi-zenei invenciójának végtelen variabilitásában módszerre lesz, bizonyos mértékig eleve keresztez is minden egzakt filológiai megközelítést. (Az újbb német filológiában az utóbbi időben született Hölderlin és C. F. Meyer kritikai kiadás után a XX. századi területről a Trakl-vállalkozás elsőként került sorra.) A kéziratok anyagokból itt közreadott vázlat- és változat-elemeknek a költeményekkel (és asszociáció-csoportos szakaszaikkal) nagyon szoros korrelációban történő bemutatása ugyan módszerbeli engedményt tesz a szerzők, által Traklkal kapcsolatban már előzetesen felállított vers-evolúciós hipotézisnek, ami szerint „aligha van más jelentős újabbkori költő, akinél a költészet keletkezése annyira a költészet önmegmutatása volna” (ui. mint Traklnál). A genezis-funkcionalista kiindulás, amely az irodalomtörténész, az esztéta által megválasztott módszerként az elemző szándékot megfelelő eredményekre vezetheti (vö. éppen W. Killy: *Über G. T. Göttingen*, 1960.), tendenciózus önkénynek bizonyulhat a szöveg-filológiai feltárásban. Mégis, amikor ebben a szövegkiadásban előtérbe kerül a dinamikus poetológiai szempont, a trakli asszociatív jellegű plasztikusság körülményei között, jó gyakorlati haszonnal kecsget annak közvetlenül kapcsolódó *lingvisztikai* indoklása. Nem véletlen, hogy — a modern német nyelvű irodalom területéről szintén elsőként — kritikai kiadásra alapozódó Trakl-szinonimasztár nyomban elkészült (H. Wetzel: *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*. Trakl-Studien 7, Salzburg, 1971.), megkönnyítve az életmű konkrét nyelvelemzési kutyásainak vállalását. A lingvisztikai kontroll lehetőségeire jellemző, hogy — mint H.-G. Kemper (*Georg Trakls Entwürfe — Aspekte zu ihren Verständnis*. Tübingen, 1970.) teszi — cáfolni lehet Killy egyes evolúciós levezetéseit és szövegfokozati besorolásait is. (Viták adódnak a kritikai kiadás megoldásaival kapcsolatban egyébként a kronológia tekintetében is, vö. pl: E. E. Metzner: *Zur Datierung und Deutung einiger Trakl-Texte der letzten Lebensphase*. Euphorion, 69, 1975.) A lingvisztikai elemzés természetesen szintén csábíthat a sematikus egyszerűsítések már meglevő következtetéseinek illusztratív igazolására, mint — a „széttört világ”, a „kérdéssé váló én” trakli „valóságvesztése” a kibillent nyelvi sor, a metaforikus „kontradikció” vagy absztrahálódás tükrében — E. Philipp: (*Zur Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls — Linguistische Aspekte ihrer Interpretation*. Tübingen, 1971.) tanulmányában. A szintaktikai többértékűség vizsgálata keretében itt az egységnyi információ-tartalmaknak közvetlen (versen belüli) szöveggörnyezet révén nyert „jelentésdúsulása” és a szélesebb (az életmű egésze felőli) szövegösszefüggésben mutatkozó „jelentés-elvonódása” (*Bedeutungsfülle, Bedeutungsleere*) áll egymással szemben mint a képnvelv szókapcsolati egységeinek egyidejű szintaktikai helyettesíthetősége és kizárásával (Hans Lipps nyelvfilozófiai elméletének felhasználásával). H.-G. Kemper fentebb említett vizsgálódása ezzel szemben az empirikus asszociáció-mechanizmus analógiás és kontrasztív kölesönösségét elemzi, ahol a *nyelvpszichológiai* oldal a kompozíciós technika szerves alkotórészeként tárul fel a trakli vers valóságán belül, már igen jó fogódzót kínálva a posztzimbolisztikus stílus- és stíluskorszak-értéki kategorizálás számára ezen keresztül természetesen Trakl korélménybeli alapállásának, az alapállás általános és különös vonásainak definiálásához.

KOMÁROMI SÁNDOR

## Kafka és „Kafkánia”

Robert Musil „Der Mann ohne Eigenschaften” című regényében a „császári és királyi” titulus német nyelvű változatát, a „kaiserlich und königlich” rövidítését (k. u. k.-használja a Monarchia megjelölésére: „Kakanien”). A hitleri Anschluß elől Ausztriából menekült és később Ausztriában letelepedett magyar származású író, Paul Hatvani, a *Literatur und Kritik* című osztrák folyóiratban (1969, 36–37. füzet, 421–428. old.) Franz Kafkáról írt cikkében Musilt követve és Kafka nevét kisajátítva „Kafkánia-nak” nevezi azt az országot, amelyben Kafka műveinek „alakjai éltek”. Az 1945 után főként amerikai indíttatással, majd erőteljes nyugatnémet segédlettel és csak igen halk szavú osztrák reagálás mellett talajától elszakított, gigantikus óriássá

növesztett Kafkát — akinek a hatvanas években újfajta „aktualitást” igyekeztek adni, —, Paul Hatvani igénytelennek tűnő cikkével ismét visszahelyezi eredeti otthonába, a Monarchia talajába. Kafka műveinek világát Hatvani az induló huszadik század Osztrák-Magyar Monarchiájában fedezi fel, ahol és amikor „ az öreg birodalom életmegnyilvánulási egyre erőteljesebbékké váltak, ... és az emberek rezignáltan várták a szép, ha nem is feltétlenül méltó temetést. ... S az öreg birodalom halálsejtelmé legjobban az az ellentmondásokkal legtelítettebb Prága városára koncentráldott” (426. old.).

Ezt a magától értetődő természetességet, amiről az 1945 utáni nagy hullámokat vert Kafka-reneszánsz megelégedezett, fogalmazta meg Hatvaninál egy évvel korábban, Kafka születésének 85. évfordulója alkalmából Gerhard Fritsch osztrák író, a „Literatur und Kritik” szerkesztője, aki már ekkor a nagy „Kafka-divat” fokozatos gyengüléséről szól, és Kafkának monarchikus és prágai kötődését egyebek mellett 1968-ban az NDK-beli „Sinn und Form” c. folyóiratban publikált — Kafkának munkahelyéhez, a prágai betegbiztosítási társasághoz írt — leveleivel bizonyítja. Fritsch Kafka-képének lényeges vonása az a megállapítás, hogy Kafka amerikai „exportként” Anglián, Franciaországon és Nyugatnémetországon keresztül érkezett vissza hazájába, olyan körülmények között, amikor a „pszichoanalízis vallássá emelkedett”. Ez a Kafka-kép Fritsch véleménye szerint egy háború utáni amerikai és nyugat-európai életérzést szóltataltott meg, s ezért vált „divattá”. Kafka pályakezdésében — amerikai és nyugat-európai interpretálótól eltérően — Fritsch semmi rendkívülit nem lát, csupán annak a századforduló táján jelentkező irracionálisnak egyik művészi megszólaltatóját, amely ekkor a Monarchiát minden más európai országnál jobban jellemezte. Naggyá Kafkát az tette, hogy „ő fejezte ki a legmaradandóbban az öreg Európa háború előtti utolsó éveinek látszatbiztonsága mögött lappangó bizonytalanság világérzését”. Kafka írói nagyságának ez a fajta „természetes” magyarázata található meg más osztrák íróknál, esszéistáknál és részben irodalomtörténészeknél is [Vö. Alfred Doppler: *Entfremdung und Familienstruktur (Franz Kafkas Erzählungen Das Urteil und Die Verwandlung)* — in: A. D. : *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache.* — Wien, 1975. — 75–99. old.], amennyiben egyáltalán foglalkoztak vele; Bécsben ugyanis Kafka nem jelentett olyan általánosan kötelező divatot, mint Ausztriától nyugatra. Inkább az angol nyelvterületre távozott és részben onnan vissza nem tért osztrák emigráció írói, Kafka-kortársak és rajongók, valamint esszéisták emlekedtek ki Kafkára vonatkozó munkáikkal (Brod, Strelka, Politzer stb.).

Az a fokozatos elcsendesedés a „Kafka-divat” körül, amit Gerhard Fritsch 1968-ban inkább megjósolt, mint megállapított, ténylegesen bekövetkezett. Műveinek sorozatos megjelentetése a hatvanas években, németül és a különböző fordításokban, egy nagy Kafka-reneszánsznak már „divattá” fordult utolsó szakaszát jelezte, s az előző és ennek az évtizednek termékeny Kafka-irodalma pedig a legkülönbözőbb tudományos (és gyakran nem tudományos) megközelítés számos kísérletét vonultatta fel. Ezt a gazdag irodalmat, majd a rá következő letisztultabb filológiai törekvéseket tekintik át, róluk igyekeznek értékelő ítéletet alkotni Dietrich Krusche (Kafka und Kafka-Deutung. — München: Fink 1974. — 172 old.) és Peter U. Beicken (Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. — Frankfurt am Main, 1974. Athenaeon, — 453.). Munkáik szinte egyidejű megjelenése is mutatja, hogy a Kafka-kutatásban — úgy tűnik — elérkezett az idő egy menet közbe lépni szánvására. Az előbbiekhöz hasonló felismerésre jut Bert Nagel ugyancsak 1974-ben megjelent „Franz Kafka. Zur Interpretation und Wertung” című könyvének bevezető részében is, hangsúlyozva, hogy „Kafka műveinek művészi rangját messzemenően még ezután kell meghatározni” (34. old.).

Peter U. Beicken lényeges felfedezése, hogy a „Kafka und kein Ende ...” (Kafka és nincs vége ...) hatvanas évekbeli jelszót (IX. old.) a „Kafka aktualitása jelenleg korszakunk irodalmi tudatából visszahúzódott a tudós magánszobájába” (226. old.) — száraz megállapítás váltja fel. Könyve erre a felfedezésre épül, és igyekszik összegezést adni egy lezárult korszakról, annak nem kevés zsákutcájáról, s egyben keresi a további Kafka-kutatás irányát. A Kafka-filológia területéről származó legújabb hír, amely szerint nyugatnémet és amerikai szakemberek egy csoportja (L. Dietz, M. S. Pasley, P. Raabe és M. Robert) előkészületeket tesz a Kafka-művek kritikai kiadásának megkezdésére, szükségszerű következménye annak az állapotnak, amelyet Beicken fest. „Rémisztőnek” tartja a Kafka körüli nagy félreismerést és tudatlanságot, nevezetesen azt, hogy „nem az író, nem a művészt akarják értelmezni, hanem általánosan ideológiai viták és perkedések koronatanújaként kívánják felmutatni Kafkát” (XIII. old.).

Elsőnek Beicken éppen ezért vissza akar menni a gyökerekig, és a rendelkezésre álló szövegkiadásoknál kezd. Ismeretes, hogy Kafka végrendeletkése — „egész hagyatékát maradéktalanul és olvasatlanul égessék el!” — nem teljesült, és a kevés még életében megjelent műve mellett barátja, Max Brod — az irodalom és Kafka iránti szereteti-



ből, de — hiányos szakmai hozzáértéssel bocsátotta útjukra Kafka legjelentősebb műveit, köztük három regényét is. Az író által csak nyersnek tekintett kéziratok, azok variánsai, így gyakran nem kevés kihagyással, módosítással kerültek az olvasó elé és ezek képezték a Kafka-kutatás első alapját. A Kafka-értelmezési lehetőségek sokirányúságát ennek következtében a szövegek egzaktságának kérdéses volta még tovább bonyolította. A megbízható szövegek sürgetését elsőnek 1950-ben a Kafka-barát, prágai német nyelvű költő és irodalomtörténész Heinz Politzer vetette fel (16. old.). Őt követően ez az igény állandóan felmerül, s minden irányzat képviselői a kritikai kiadásról, illetve a vele kapcsolatos munkáktól várják saját igazuknak a bizonyíthatóságát. Így Politzer a pszichológiai közelítés jogosultságának kétségbevonhatatlan és egyedüli üdvözítő útját reméli az egyes szövegvariánsok összevetésétől. Az iskola-alapítónak minősülő neves szövegkiadó Friedrich Beißner pedig a szövegfilológia tényleges kezdetét és a szövegközpontú elemzés egyeduralmát érvényesítené a Kafka-kutatásban (14. old.).

Kafka műveinek értelmezése, értelmezhetősége már első írásainak megjelenése óta mindig is sok vitára adott alkalmat. Egzakt leírásai mögött meghúzódó kísérletvilágának realitását kétségbe vonták, irreálisnak bélyegezték, és gyakran készségesen utalták át az irodalom és esztétikum területéről az álmok, a tudatalatti világába és ezzel a pszichológia hatáskörébe. Csak kevesen és későn ismerték fel a prágai német nyelvű író „részletek realizmusa” mögött meghúzódó „radikális redukció”-ját (162. old.), amely látszólag lemond a külvilág beható ábrázolásáról, s nem kellően kitapinthatóan és sokat feltételezhetően sejteti a belső lélekfolyamatokat és azok bizonytalan kimenetelét. [Ernst Fischer (Von Grillparzer zu Kafka, 322. old.) is „redukciónként ható intenzív totalitásról” ír.] Kafka így voltaképpen a részletek realizmusával „túlhajtja” a valóságot és annak paradoxonját hozza létre. Eljárásában mintegy beteljesedik az, amit Friedrich Hebbelnek egykori kétsoros verse a Monarchiára vonatkozóan kilátásba helyezett: „Dies Österreich ist eine kleine Welt, / In der die große ihre Probe hält” (Ausztria kicsi világ, amelyben a nagy próbáját tartja). Musil, Kafka, Broch, Saiko, Doderer, Herzmannovsky-Orlando és más huszadik századi osztrák szerzők műveinek elemzése ma már egyre meggyőzőbben bizonyítja, hogyan vált Ausztria a kései polgári világ első európai modelljévé.

A „The Kafka-Problem” címen 1946-ban New Yorkban megjelent esszégyűjtemény negyvenegy tanulmánya talán első ízben sejteti a maga sokszínűségével, eklektikus voltával, hogy Kafka-interpretátorok és olvasók kaffkai életérzések felelevenítését érzékelik-tapasztalják saját világukban. A kaffkai művek bizonytalanságérzete kezdett hatni ebben a háború utáni válságtól terhes, győztes, s egyben nagy lelki ürességet árasztó légkörben. E művek keletkezési háttérüktől megfosztva és egyébként is nehezen konkretizálható mondanivalójukkal, „kiragadva mindenfajta kulturális és irodalmi összefüggésükből” (50. o. d.) — Beicken szerint — kizárólag mesterségesen teremtetett pszichológiai szükségletek kielégítését szolgálják. „Kafka így irodalmi óriássá és szörnyévé vált... és dicsősége klisévé merevedett, még mielőtt művének egészébe be lehetett volna hatolni” (50–51. old.). Csak jóval később, a hatvanas évek elején Heinz Politzer (Kafka, Parable and Paradox, 1962), Walter H. Sokel (Kafkas Tragik, 1964), Kurt Weinberg (Kafkas Dichtungen, 1963) és mások munkássága nyomán jelentkezett új és másfajta igény Kafka megismerésére.

Nem sokban tért el ettől a német nyelvterület nyugati részén 1945 után kialakult Kafka-kép. Az író néhány korai műve a Weimari Köztársaság idején csak szűk körben terjedt el, majd a fasizmus teljes „Kafka-zárlata” után a visszatérő emigránsok (53. old.) hozták el magukkal az angol nyelvterületekről újra Kafkát. Ez a Kafka-kép eleinte „vallási, metafizikus és egzisztencialista fogalmakkal társult. Az irodalmi Kafka egyelőre még az érdeklődési körön kívül maradt” (55. old.). Az így „importált” Kafka-képet bírálva állapítja meg Hermann Hesse igen találóan: „Kafka elbeszélései nem vallási, metafizikai vagy morális problémákkal foglalkozó tanulmányok, hanem költészet... Kafka nem teológusként, filozófusként, hanem kizárólag költőként szól hozzánk. Hogy egyszerű művei ma divattá váltak, hogy olyan emberek olvassák, akik nem képesek rá vagy nem akarják költői művekként felfogni őket, arról Kafka nem tehet” (H. Hesse: Schriften zur Literatur, 2. köt. 49. old.).

Nemcsak a kaffkai művek életérzése kezdett elterjedni 1945 után, hanem a már korábban kirajzolódó Kafka-iskolák értékelése, értékelési törekvései is fokozatosan fellendültek. Max Brod még az író életében (1921) meghúzza az általa később is erőteljesen képviselt vallásos Kafka-kép vonásait. Beicken úgy véli, hogy Brod „saját hasonlóságára” (177. old.) formálja meg vallási beütésektől nem mentes Kafka-képét (vö. ehhez még M. Brod: Franz Kafkas Glauben, 1948 és Über Franz Kafka, 1966). Brod nyomán, ha vele nem is egybehangzóan, de vallási megközelítésben nyúl Kafka műveihez Martin

Buber is (Schuld und Schuldgefühle, 1957), aki az író t nem a korabeli vallással, hanem a vallási kezdetekkel, azok eredetével kívánja szembesíteni, míg Willi Haas (Über Franz Kafka) és részben Erich Heller (Studien zur modernen Literatur, 1963) is, akik Kafkának a valláshoz való negatív megközelítési módjának, a „félelmetes és kegyelem nélküli vallássságának” (29. old.) tulajdonítanak nagy jelentőséget. Beicken Kafkának a vallási alapról történő filológiai megközelítésével szemben szívesen ad igazat Walter Benjamin-nak, aki „erősen meggondolandó vallási-filozófiai konstrukcióról” beszél (29. old.), megállapítva, hogy „Kafka nem volt . . . vallásalapító” (Über Literatur, 1969).

A későbbi, tudományos Kafka-filológiában a vallásos alapról történő megközelítés fokozatosan háttérbe szorul, s helyette más irányú törekvések nyernek teret. Különösen nagy erővel terjedt el, részben már a két világháború között, de főleg 1945 után, az amerikai indíttatású pszichológiai módszer. Beicken ezzel a módszerrel szemben is feltűnően nagy óvatosságot és tartózkodást tanúsít. Walter Muschg német irodalomtudósnak szemére veti, hogy „ha csak egy pillantást vetett volna Kafka művére, fel kellett volna ismer-nie, hogy abban nem annyira a freudi elméletek mély hatásáról van szó, hanem olyan vele rokon helyzetek irodalmi ábrázolásáról, amelyekre a pszichoanalízis is ráirányította elem-ző figyelmét” (29. old.). Különösen Harry Slochower (Franz Kafka — Pre Fascist Exile, 1940 és kibővíve 1946) és más amerikai szakembereknek a freudi elemek formális alkal-mazását tükröző módszerét marasztalja el, akik számára az irodalmi mű szövege a psi-choanalízisnek önmagát alávétő ember álmával kerül egyenrangú megítélésre: „Ez-által az irodalmi szöveg és az álom a tudatalattinak a mechanizmusát tükrözi, és a tudatos elemek önkontrollját hátrányos helyzetben levőnek tüntetik fel a tudatalattival szemben” (194. old.).

Csak ezen a kezdeti fázison túljutott pszichoanalízis bizonyulhat képesnek arra, hogy érdemben beleszóljon a Kafka-kutatásba, állapítja meg Beicken. Új állomásként jelöli meg Kafkának „Levél az apához” című írásának megjelentetését, amely nemcsak más művekhez ad kulcsot (pl. Az ítélet), hanem a pszichoanalitikus közelítésnek is új teret és szövegileg bizonyítható kapaszkodókat nyújt. E megváltozott és megjavult helyzet szempontjából mérlegeli Walter A. Sokel pszichológiai módszerét (Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zu seiner Kunst, 1964), akinél kifogásolja, hogy egyébként dicsérete-sen összefüggő egységes rendszere nem nyer feltétlenül meggyőző bizonyítást, ha a karkai életműre alkalmazza (123. old.). Összegezőképpen Beicken hangsúlyozza: nem kívánja a „pszichológiai módszer jogosultságát vitatni, kizárólag képviselőinek interpretálási igé-nyét akarja a megfelelő fokra leszállítani” (200. old.). Egyik lehetséges továbbfejlődési irányát a szociálpszichológiai kutatások alkalmazásában véli felfedezni. Az 1970-ben megtartott Negyedik Amhersti Kolloquium, amely a pszichológia és az irodalomtudomány kapcsolatával foglalkozott, alkalmas volt arra — Beicken megítélése szerint —, hogy több előadásával is (Albert M. Reh: Psychologische und psychoanalytische Interpretationsmethoden in der Literaturwissenschaft; — Lawrence Ryan: „Zum letztenmal Psychologie!” Zur psychologischen Deutbarkeit der Werke Franz Kafkas; — Ingo Seid-ler: Das Urteil: „Freud natürlich”? Zum Problem der Multivalenz bei Kafka) felmérje a pszichológiai módszer lehetőségeit és korlátait a karkai életmű vizsgálatában.

Keletkezési sorrendben Beicken harmadik helyen említi a Kafka munkáinál alkal-mazott szociológiai módszert, amellyel helyenként szívesen szimpatizál, de amelyet ugyanakkor igen tág keretek között értelméz. Kiindulásul előszeretettel idézi Walter Ben-jamint, akinek érdemét abban jelöli meg, hogy a teológiai és pszicholanalitikai megközel-ítés ellen fordult és a társadalmi problémákra, azok tükröződésére irányította a figyelmet (31. old.). Ezt követően ehhez a módszerhez tartozónak tekint Beicken néhány polgári — főleg amerikai — szociológust, s utána idesorolja az osztrák Ernst Fischert, a magyar Lukács Györgyöt, a cseh Pavel Reimann és ugyancsak itt tartja számon — az ötvenes évek végétől részben Lukácsnak Kafka-felfogásával is vitába szálló — NDK-beli Kafka-kutatókat, különösen Helmut Richtert és Klaus Hermsdorft.

Beható elemzésre így nyilván nem nyíltat módja. Lukácsnak „Wider den miß-verstandenen Realismus” (1958) című művét erőteljesen bírálja, ugyanakkor a hatvanas években Csehszlovákiában kibontakozó Kafka-kutatásra is felfigyel. Azt a nyugati indít-tatású igyekezetet, amellyel a „kafkaizmus” problematikáját át próbálják helyezni a szocialista országokba, Beicken nem veszi tudomásul (vö. Ernst Fischer: Von Grillperzer zu Kafka, 1962, 328. old.), viszont az 1963-as és 1965-ös libicei Kafka-szimpozionokon „cseh nemzeti előretérést”, Kafkának „elcsehsítését” véli felfedezni (22. old.). A későbbi NDK-beli Kafka-kutatásból ugyanakkor Hans Kaufmann-nak „Krisen und Wandlun-gen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger” (1966) című munkáját (220. old.) emeli ki annak bizonyítására, mennyire nyílt és a problémákat feltáró köze-lítést mutat a szocialista országok legújabb Kafka-kutatása.

Beicken a teológiai, a pszichológiai és a szociológiai irányokat — még ha nem is tesz egyenlőségjelet közéjük — irodalmon kívüli módszereknek tekinti. Velük állítja szembe mint egyetlen „irodalmon belüli”-t az 1945 után a német nyelvterület nyugati és déli részén kibontakozott „műközpontú elemzést”, amely — esetenként teljességben, máskor csak részben — mellőzi a szerzőt annak egész biografikus voltával, a társadalmi környezetet éppen úgy, mint a kulturális tradíciót és egyéb „irodalmon kívüli” szempontokat, és kizárólag a mű szövegéből kiindulva kísérli meg az értelmezést. Ez a fasizmus leverése utáni ideológiai válsághangulatban a német nyelvterületen rohamosan elterjedt irodalomtudományi módszer, amely a társadalom konkrét kérdései előli menekülést lehetővé tette, Kafkánál az addigi nem teljes szöveg megbízhatóság és művei sokirányú értelmezhetősége miatt csak részeredményeket vallhatott magáénak.

Különösen Friedrich Beißner (*Der Erzähler Franz Kafka*, 1952; *Kafka der Dichter*, 1958; *Der Schacht von Babel*, 1963), majd őt követve Martin Walser (*Beschreibung einer Form*, 1961) emelkedik ki a Kafka-kutatásban a műközpontú elemzés hívei közül. Ez a megállapítás még akkor is érvényes, ha a műközpontúságnak ezek és más képviselői a Kafka-művek tartalmi interpretálását megkérdőjelezték, és mintegy menekülésszerűen az egyes művek konkrét szövegeinek formai sajátosságaira korlátozódtak. Eljárásukkal viszont kimunkáltak olyan módszert, amely a szövegek végletesítése és ezáltal a kritikai kiadás előkészítése szempontjából nélkülözhetetlen lehet. Ugyanakkor Beicken sem hallgatja el, hogy Friedrich Beißner és iskolája Kafka körül olyan „senkiföldjét” teremtette meg, amelyet nehéz lesz újból „benépesíteni” (37. old.). Walsernek még ennél is konkrétan szemére veti, hogy „költészettől idegen kommentárjaival” (72. old.) légüres térbe helyezte a karkai életművet, s ezáltal az író polgári és művészi léte között minden szálát elvágott (75. old.).

A Kafka körüli szenvedélyek a hatvanas évek végén fokozatosan elvesztették politikai aktualitásukat. Ezt bizonyosfajta csend követte a Kafka körüli irodalomban, amelynek azonban az is oka, hogy a szűkebb szakmai kutatásnak fenntebb vázolt irányzatai közül egyik sem bizonyult kizárólagosan üdvöztető útnak, s miután a marxista megközelítést sokáig nem akarta a nyugati polgári irodalomkutatás tudomásul venni, érzelhetővé vált a Kafka-filológia zsákutcája.

Az ezt követő kiütkeresés nyomon kísérhető néhány kimagasló polgári Kafka-kutatónál induló új kutatásban is. Az ismertek közül Wilhelm Emrichnek a monográfiája (*Franz Kafka*, 1958; angol nyelvű kiadás 1968-ban) magaslik ki, aki néhány esetben önmagát is korrigálva eljutott oda, hogy a történelmi (részben társadalmi) vonatkozások segítségülhívásával kísérleje meg a karkai műalkotások esztétikai elemzését és magyarázatát. A társadalomkritikai és morális értékmérők együttes alkalmazásával egyidőben azonban a műközpontú elemzésekről sem mond le (*Protest und Verheißung*, 1960; *Geist und Widergeist*, 1965). Hasonlóképpen Heinz Politzer (*Kafka. Parable and Paradox*, 1962; és 1968-ig további Kafka-tanulmányok) is igyekszik korábbi pszichoanalitikus béklyóiból kitörni és a stílus és a struktúra kutatásán keresztül eljut egy széles körű interpretálási kísérlethez, s ezek közé sorolja a marxista megközelítéssel kívül a teológiai, filozófiai és mitológiai módszereket is), nem tud azonban kitérni a csábítás elől, hogy némely kérdésben — egyéb érveiből kifogyva — világnézeti síkról ne közeledjék Kafka műveire (120. old.).

Esetenként az ő nyomukban járva számos kísérlet regisztrálható az elmúlt évek Kafka-filológiájában. Mindezek közös sajátja, hogy megmaradnak a szűkebb szakmán belül, mentesek propagandisztikus céloktól, és okulva korábbi interpretálási iskolák kudarcaiból, komplexebb megközelítésre törekednek. Feltűnő, hogy a fázisozások során évtizedekkel ezelőtt már rögzített és a marxista irodalomszemlélet ábécéjéhez tartozó „újrafelfedezésekre” is sor kerül. Így például megfogalmazást nyer, hogy „az irodalmat és az egyes irodalmi művet nem szabad az egymásba kapcsolódó szellemi összefüggésekből kiszakítani és a konkrét életgyakorlat folyamatából kitépve szemlélni” (174. old.). Említést érdemelnek a kísérletek közül azok, amelyek a karkai életmű közvetlen társadalmi kapcsolatát keresik, mint például Jürgen Kobs munkája (*Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, 1970), aki Kafkát idézve, annak a kapitalista társadalomra vonatkozó bírálatából indul ki és a társadalmi valóság és az író tudatvilágán keresztül a műben tükröződő valóság közötti összefüggéseket boncolgatja (165. old.). Herbert Kraft „Kafka. Wirklichkeit und Perspektive” című munkájában Kobsnak ebből a szemléletből indul ki, amit szubjektív tapasztalatnak jelöl meg, ezt egészíti ki formai elemzéssel, s a kettőt összekötve Kafka elbeszélés-technikájának a vizsgálatával kísérle meg új utakat. Lényegében tehát itt is egyfajta komplexitásra való törekvésről van szó (166–167. old.).

Kevésbé tűnnek eklektikusnak az olyan megközelítések, amelyek komparatiz-

tisztikus módszerrel dolgozva, Kafka viszonyát a német nyelvű irodalmon belüli kultúra és szellemtörténeti tradíció relációjában vizsgálják, mint például Günther Wöllner munkája (E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka, 1971,) aki a német nyelvű irodalomban „szellemtörténeti összefüggésbe akarja helyezni” (161. old.) Kafkát. Ennél is több eredményt ígérnek a más irodalnak kortársi vagy régebbi képviselőivel történő összevetések. Így Bizám Lenke munkája, amely Dickens-szel hasonlítja össze Kafkát (Kritikai allegóriák Dickensről és Kafkáról, 1971), természetesen a marxista módszer alkalmazásának előnyével léphet fel, valamint Egri Péternek hasonló szemléletű Kafka, Proust, Déry összevetése (Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében, 1970) tartogat érdekes szempontokat. Ezeket csakúgy, mint más kelet-európai Kafka-interpretációkat Beicken figyelmen kívül hagyta, hasonlóképpen Széll Zsuzsának az osztrák huszadik századi regény-folyamataiban Kafka-helyét kereső munkáját (Válság és regény. Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezéséhez, 1970), noha bibliográfiájában ez utóbbit és számos más kelet-európai forrást is felvonultat.

Egészében véve Beicken Kafka-kutatásokat összegezõ munkája meggyõzõ: „deheroizáló” tendenciájával jól érzékelteti, hogy a Kafka-kutatásban a háború utáni nyugati aktualitás — és az ezt követõ erõltetett „aktualizálás” a kelet-európai szocialista országok irányába — véget ért, és helyét egy útkeresõ, filológiai módszerekkel kísérletezõ, de a marxista irodalomszemlélet módszereit csak vonakodva alkalmazó folyamat vette át. Ettõl a módszertõl — fogyatékosságaival együtt is — a következõ években olyan Kafka-kép várható, amely az eddigi izoláltan álló „óriás” Kafka helyére, megmerevedett kliséktõl mentesebb és európai, a Kákánia-Kafkánia talajából nem kiszakított Kafkát lesz képes bemutatni, aki az akkori Prágától, annak német nyelven író kisebbségi entellektüeljeitõl nem függetlenül, hanem azok vállain nõtt nagygyá.

MÁDL ANTAL

*Robert Musil*

*a Német Demokratikus Köztársaságban*

Európai mércével a polgári irodalomtudomány által Joyce és Proust szintjére emelt, és a sajátos osztrák relációban Franz Kafka és Hermann Broch között számon tartott Robert Musil nagy befejezetlen regénye, *A tulajdonságok nélküli ember* (Der Mann ohne Eigenschaften) a közelmúltban jelent meg a berlini Volk und Welt kiadónál. Vele együtt Rolf Schneider NDK-beli író és esszéista tollából egy Musil-kismonográfia (*Die problematisierte Wirklichkeit. Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation*, 1976. Berlin, 141.) is napvilágot látott, amely a kétségtelenül jelentõs elbeszélõ és fõként annak torzón maradt és számos vitára alkalmat adott regényét elemzi és hozza közel az olvasóhoz, nyújt útbaigazítást a könyv megértéséhez.

Rolf Schneider nemcsak kiváló esszéistának bizonyul ebben a kismonográfiában, hanem regényelemzõ készségével, az osztrák társadalmi viszonyok alapos ismeretével képes Musil helyét meggyõzõen kijelölni a XX. századi európai regényirodalomban. Végigkíséri a sajátos osztrák fejlődést a századvégtõl a második világháborúig, s benne az önmagát osztrák íróvá kinövõ kadettiskolás, majd mérnök Musilt, aki számára az írói tevékenység a kései polgári társadalmi viszonyok között az önmegváltás egyetlen lehetséges módja. Musil az addigi osztrák konvencióktól eltérõen, távol a humán műveltségtõl, a hivatali életformán, a katonaságon, majd — mindkettõtõl megundorodva — a mûszaki pályán keresztül, amely ugyancsak nem tudta kielégíteni, jutott el az irodalomhoz. Ez készítette — Schneider szerint — arra, hogy kevés szellemi-filozófiai-esztétikai vértetzséggel, viszont a valóság tényeinek, az egzaktan érzékelhetõ és ezért vitathatatlan realitáknak tiszteletben tartásával járja végig írói pályáját, és váljon hõséhez hasonlóan „tulajdonságok nélküli”, azaz számos lehetõséget meg nem valósító emberré, s egyben a kései polgári világ pusztulásra ítelt modelljét, Kákániát, a császári és királyi Osztrák-Magyar Monarchiát, kérérlhetetlenül bíráló íróvá. Életműve, s fõként *A tulajdonságok nélküli ember* c. regénye túllépi az egykori Monarchia kereteit és a lealkonyuló polgári világ egészérõl mond bírálatot.

A szûkebb osztrák tradíciókon belül Schneider Robert Musilt az ismert nagy szatirikus Karl Kraus és az elsõ nagy reneszánszát most élõ, galíciai származású, osztrák elbeszélõ, Joseph Roth közé helyezi. Teszi ezt több okból is: Azonosságot lát mindhár-

mójuknál abban a biográfiai vonatkozásban, hogy a Monarchia peremvidégeiről (más nyelvű népek által lakott területekről) kerültek Bécsbe és az osztrák irodalom berkeibe; — s ez olyan élményazonosságot nyújtott, amivel az „eredeti” bécsi írók nem rendelkeztek. Némcsak a nemzetiségi probléma ismeretét és vele együtt a Monarchia neuralgikus pontjainak és pusztuló voltának az ismeretét, illetve tudatát jelentette ez, hanem a német nyelvnek, művészeti eszközének nagyfokú hajlékonyságát és képességét, s egyben annak veszélyeztetettségét is a más nyelvű környezet fokozatos felülkerekedése következtében. Schneider a műfaji sajátosságok területén is Roth és Kraus közé helyezi Robert Musil-t, aki az esszéhez és az aforizmához menekült és ezzel akaratlanul Kraus mesterien kultivált két műfaját gyakorolta egész élete során. Elbeszéléseiben és befejezetlen regényében ugyanakkor az aforizma és az esszé állandó alkalmazásával egyidőben erőfeszítéseket is tett saját világa, a kései polgárság osztrák modelljének átfogó szépirói bemutatására. Ez sikeresnek bizonyult az előszeretettel erotikus témakörökből és a kriminalisztikából vett motívumokkal dolgozó novellák és *Törless* című kisregénye esetében, viszont erősen vitatható és egyenetlen művészi teljesítményt tükröz a regénytörzsoában. Olyan „fejlődési” regényben, ahol a főhős lehetőségei potenciálisan adóttak, de nem válhattak belőlük tulajdonság, azaz nem realizálódhatnak, maguk a fejlődés lehetőségei is ki vannak zárva. Így a cselekvés és a fejlődés szükségyszerűen a mellékfigurákra helyeződik át; illetve a főhős körüli esszéista eszmefuttatások és aforizmákban megfogalmazott szellemességek és bölcsességek törvényszerűen csak egyfajta „pótlékot” jelenthetnek a tényleges regényábrázolás, a kezdettel és véggel rendelkező regényeselekményhez képest.

Erre a megállapításra jut Schneider a regénynek még Musil életében megjelent részére szorítkozva. A tényleges vitát azonban nem annyira ez a mintegy első harmad képezi, hanem a hagyatéki anyagból Adolph Frisé által megszerkesztett és a Rowohlt Kiadónál elős ízben megjelent folytatás. Schneider nyomon kíséri a regény körül eddig kialakult filológiai elképzeléseket. Míg Frisé értelmezése szerint a folytatás bizonyos egyenes vonalvezetéssel, ha helyenként vázaltszerűen is, de regényes cselekményt kölesönöz a szövegnek, addig a Kaiser — Wilkins filológus házaspár erősen freudista szempontból közelítve meg a regény hagyatéki részét, kirekeszteni a testvérszerelm motívumát, amivel a műnek esszékre és aforizmákra való széthullásának veszélye növekedne. Schneider Kaiser — Wilkinsékkal szemben Frisének ad igazat, elemzi a Musilra vonatkozó marxista szakirodalmat (E. Fischer, Lukács, H. Kaumann) és a hagyatéki anyaggal együtt szerves egésszé összeáll — bár befejezetlen — regényt tekinti hitelesnek. Ez a mű ebben a formában gyengéi ellenére is a kései polgári világnak különösen kiérlelt „osztrák modelljét” bírálja, s nem a megkomponált egységes egész, hanem a részletek adják jelentőségét és maradandó értékét.

Rolf Schneidernek kis terjedelemben sikerült a marxista szakirodalomban elsőnek átfogó képet adni Musilról oly módon, hogy esztétikai mércével közeledett az osztrák regényíróhoz, megmutatva annak társadalombíráló érdemeit és művészi fogyatékokait egyaránt.

M. A.

## *A vendég szemlélete*

### *Adalékok George Saiko írói módszeréhez*

Sokszor szinte kibogozhatatlan, miért is késlekedik egy-egy külföldi könyv, egy-egy külföldi szerző meghonosítása más nyelveken, más nemzetek tudatában. Ilyen késés tapasztalható nálunk George Saiko írói munkásságával szemben. Pedig művei, izgalmas problémafelvetése, a szinte kimondhatatlant is kimondani képes nyelvezete és szerkezete, valamint érdekes cselekményszövege az osztrák irodalom egyik legjelentősebb egyéniségét mutatják. Mindezt talán az alábbi elemzés is igazolja, mely egyetlen — *A fürdőköd\** — c. elbeszélésének írói eljárására szorítkozik.

\* George Saiko (1892 — 1962) méltán sorolható az úgynevezett mágikus realizmus jelentős képviselői közé. Előbb pszichológiával, régészettel és művészettörténettel foglalkozott. Ötvenéves korán is túl volt, amikor jelentős művei sorra jelentek. Feltételezhető, hogy kései jelentkezésének az oka Ausztria fasiszta uralom alá kerülése, amikor is belső emigrációba vonult. Neki köszönhető azonban a bécsi Albertina számos értékének

Saiko ama szerzők egyike, akik mind széprőírói, mind elméleti munkásságukban igen tudatosan szembenéznek azzal az osztrák irodalomban Hofmannsthal Chandos-levele óta észlelt és taglalt problémával, miként is tükrözheti az irodalom az ember létét, amikor ennek krízise, az egész meglevő értékrend bomlása magára az irodalomra is kiterjed. És akár író társai, Saiko is úgy próbál kitörni ebből a bűvös körből, hogy új felismerésekre törekszik, az ábrázolandó valóság újabb, mélyebb rétegeinek feltárására és az epikai ábrázolás új formáira. Ebben főként Broch nyomdokaiban haladt, aki az irodalom művészetét „a megismerés türelmetlensége”-ként értelmezte. A tudomány által még fel nem tárt valóság-aspektusainak jelentősége és funkciója izgatta, valamint azoknak hatása a sokrétűen felfogott emberre. Ezen az úton Saiko annyiban lépett tovább, hogy a külső történések és a belső élmények összefüggéseinek skáláját mindkét vonatkozásban lényegesen kitágította. Így elérhette, hogy többnyire konkrét történeti eseményekből kiindulva az ember legrejtettebb belső reagálásait úgy tárhassa fel, hogy ábrázolásában nem kísért az a bizonyos misztikus atmoszféra, mely Brochnál minduntalan felbukkan.

A valóság felfedezésében rejlik Saiko szerint is az irodalom társadalomalakító funkciója. De a valóság sajátos aspektusa áll érdeklődése homlokterében. Szerinte az író feladata annak kimutatása, miként és milyen konfliktusok árán törik meg az ember mélyében levő ágensnek a konvenciók rétegeit. Mint írja, az igazi író arra törekszik, hogy „új lelki lehetőségeket ismerjen fel és kapcsoljon össze, hogy az átélés, sőt az emberi létezés új formáit és változatait fedezze fel”.

Az itt elemzendő elbeszélés azt is szemlélteti, hogy Saiko maga miként valósítja meg így megfogalmazott írói célkitűzéseit.

1948-ban járunk, egy osztrák hegyi falu elhanyagolt penziójában. A fogadóban szembesül egymással egy odavalósi asztaltársaság és „a vendég”, aki felépülése céljából látogatott ide. Megvitatásra kerül egy háborús epizód a visszavonulás idejéből. A két időszíntet — a háborúbeli és az 1948-ast — *reális*an az asztaltársaság főalakja egyesíti, egy volt hadnagy, aki egykori akcióját ma is dicsfényben látja és akarja láttatni, aki egykori parancsnoki magatartását máig megőrizte. Megőrizhette, hiszen azok között él, akik annakidején a „keze alatt” voltak. És ez a kéz ma is energikusan tartja a gyeplőt. A két időszakot *értelmezően* egyesítő személy a vendég.

Már ez az alapszituáció érzékelteti, ami az elbeszélés egészéből nyilvánvaló: olyan világ tárul elénk, mely nélkülöz egy általános érvényű értékrendet, amelyben a parancs és a hatalom megszabják az emberek viselkedését, amelyben a társadalom — esetünkben a falut képviselő asztaltársaság — nem valódi közösség, hanem múltbeli és jelenbeli kényszer erejével ható kötelék.

Azáltal, hogy a szerző a vendégre bízta az egykori és a mostani események és összefüggések felderítését és értelmezését, már messzemenően distanciálódott az elbeszélő tulajdonképpen — mindentudó — szerepétől. Mivel azonban a vendéget is harmadik személyben szerepelteti (a vendég ugyanúgy „ő”, akárcsak a hadnagy, vagy az a tábornok, akivel a hadnagy önkényesen és akaratlagosan identifikálja önmagát), epikusi funkcióját nem ruházta át teljességgel a figurára. Saiko itt egy háromszoros „ő”-t (er) vet latba, amit tipográfiailag is hangsúlyoz, hogy érzékeltesse: a szereplő személyek minden különbözőségük ellenére is egyivásúak. Hasonlóságuk lényegében abban rejlik, hogy mind emberek, az élet és a kor gyermekei és emiatt tévedéseknek, saját és mások élethelyzetük hamis megítélésének hordozói. De amíg a hadnagy teljes — gyakran utálatot kiváltó — rámenősségében magabiztos és sziklaszilárdan meg van győződve cselekedeteinek helyességéről, addig az események helyes megértésén és értékelésén fáradozó vendég arra kényszerül, hogy minduntalan kétségbe vonja saját ítéletének igazságértékét. A hadnagy ugyanis rendelkezik egy megszilárdult értékrendrendszerrel, melynek bálványá ő maga, saját prosperálása. A vendég azonban megkísérli, hogy egy humánus eszmevilág szellemében mérlegelje a történeteket. Csakhogy ez a humánus eszmevilág távolról sem szilárd,

megmentése a háborús pusztítás elől. Két regényében — *Auf dem Floß* (A tutajon, 1948) és *Der Mann in Schilf* (Férfi a nádasban, 1955) — és két, 1962-ben megjelent novellagyűjteményében a személyiség képlékenysége, kicserélhetősége foglalkoztatja elsősorban. A személyiség felbomlásának okait pedig mindig konkrét társadalmi-történelmi eseményekre vezeti vissza.

*Der Opferblock* (Az áldozati tönk) című kötetében két novellát egyesített. Az egyik az első világháborúban, a másik — az itt elemzett *Die Badewanne* című — a második világháborúban tapasztalt emberi magatartás csődjét állítja elénk.

nem magától adódó értékrendszer s így valójában jogosultsága fölöttébb kérdéses. Semminemű szilárd támaszt nem nyújthat.

A vendéget valami belső mozgatóerő hajtja, hogy mégis felderítse a társaság bonyolult függőségi viszonyait mögött rejlő igazságot. Ez a mozgatóerő csakis a művészeket legyűrhetetlen ismeretkereséseként értelmezhető. Megsejtések és logikai következtetések, a vitatott háborús epizódba belekevert személyek külső körülményeibe és belső világába való beleélés, valamint a velük szemben tanúsított kritikai magatartás segítségével próbálja megállapítani, mi is történt akkoriban és mi történik most, s miért éppen úgy zajlottak, zajlanak az események és nem másképpen. A szerző-elbeszélő maga eközben feltárja, miként is megy végbe az események értelmező kikémlése, vagyis az életből az irodalomba való átültetés folyamata.

A vendég első pillanattól kezdve az adott asztaltársaságban és főként az afölött uralkodó hangadóban, a hadnagyban egy neki ellenszenves magatartást érzékel. Amikor lelepleződnek előtte az egykori háborús viszonylatok és a mostani falusi viszonylatok összefüggései, ennek az ellenérzésnek minden várakozás szerint csak fokozódnia kellene. De az elbeszélés valóságában ez távolról sem olyan egyértelmű. A vendég érdeklődése és végső soron megértése is, melyet az epizód antihősei iránt tanúsítania kell, hogy helyesen ítélhesse meg őket és a történeteket, olyan mozzanatok hordozójává is válik, amelyek arra kényszerítik, hogy felismerje bizonyos fokú azonosságát ezekkel a hősökkel. Mégsem nyugszik, míg el nem jut a valóság kritikai rekonstruálásához. Ebben a vonatkozásban, vagyis irodalmi síkon tehát mégis érvényesül humánus-epikai fölénye az asztaltársasággal szemben. De az életben, a fogadó valóságában és atmoszférájában alul marad. Leleplező felismerései által semmi sem változott, csak saját helyzete: kezdetben ugyan mint idegent kezelték, de megtúrták a közös asztalnál, most térbelileg is elkülönítik az asztaltársaság zárt körétől. (A fogadós külön kis asztalon terít a számára.)

A vendég által feltárt sokdimenziós valóság azonban az olvasót önmagával való szembenézésre ösztökéli. A szerző a sokszínű élmények és átélések tengelyébe egy groteszk epizódot állít: a hadnagy kiprovokál egy harminenegy halottat „eredményező” küzdelmet állítólagos partizánokkal, hogy tábornoka hölgye számára egy fürdőkádát, önmaga számára pedig előléptetést szerezzen. Ez a sztori már önmagában közvetít az olvasó felé támpontokat egy kritikai magatartáshoz. Főként ha figyelembe vesszük, hogy a jelen ennek a múltnak egyenes folytatásaként érzékelhető. Nemi leegyszerűsítéssel azt mondhatnók, hogy Saiko átengedte „vendégének” a művészi feltárásnak az értékbomlás világában fölöttébb problematikus feladatát, hogy ezáltal önmaga, mint elbeszélő, élhessen egy ellenpozíció egyértelműségével, melyet az olvasó felé közvetíthet. E megállapítás leegyszerűsítése azonban éppen abban rejlik, hogy a szerző által elfoglalt eszmei-etikai pozíció csak mint szembeállítás, mint reagálás, nem pedig mint önálló érvénnyel bíró etikai alap határozható körül világosan. Vagyis Saiko — éppen az elbeszélő funkciójának korlátozásával — megkerüli annak a pozitív vonatkozási pontnak a meghatározását, amely lehetőséget nyújt az ábrázolt valóság elmarasztaló bírálatára.

A szerző és a részben elbeszélő gyanánt szerepeltetett figurája összecsengő és ellenpontozott szerepváltásából alakítja ki Saiko azokat az epikus-ironikus eszközöket, melyek megteremtik a szükséges disztanciálást egy áttekinthetetlennek és átláthatatlannak tűnő életvalóság ábrázolásához. Ezek az eszközök ugyan lehetővé teszik, hogy a szerző szót értsen az olvasóval, sőt, az olvasó egyetértését is kiváltsa, de ez az egyetértés éppen a megbízható tájékozódásnak és méginkább bármilyen kötelező szentenciák levonásának a lehetetlenségére vonatkozik. Saiko műveinek szándékoltan nehéz érthetősége ezzel is magyarázható, illetve ez járul hozzá ahhoz, hogy a tájékozódási nehézségek kifejezést nyerjenek.

Saiko felismerte és elméletileg meg is fogalmazta, hogy minden epikus műnek eszmei alapja a szerző világképe. Kora azonban számára — akárcsak „vendége” számára — nem tette lehetővé, hogy bárminő polgári világkép alapján megoldásokat nyújthasson az észlelt káoszról való kijutáshoz.

Az emberi méltóság körömszakadtáig folytatott megvédése és fenntartása az alulmaradó brutalitással és világfélelemmel szemben — sok is, de kevés is eszmei-írói teljesítménynek. Sok, mert impikálja az elviselhetetlen emberi viszonylatokat szülő társadalom leleplezését; kevés, mert a leleplezésen túl pozitív irányban legfeljebb egy igen szűkre szabott, csupán az individuumot érintő pászmán belül mozog. Mégis túllép önmaga keretein. A valódi művészi, a valódi irodalmi alkotás sajátosságainak egyike, hogy pusztán létével is példáz. Az a tény, hogy az atomizálódó világ itt a költői szó révén szellemi-erkölcsi értékelést nyer és tartós formában testet ölt, példa arra, hogy az adott veszélyek mindenek ellenére legyőzhetők.

Hat az olvasóra az ábrázolt világ semmiképpen sem szépített valósága és hat a

világ ábrázolásának ténye. Hiszen ez utóbbi jele annak, hogy a világ krízise kiterjed ugyan az egyénre s így az íróra és az irodalomra is, de az ember, az író és az irodalom, a szellem relatív önállósága révén megküzdhet a hadnagyk világával. Létezik a „vendég” magatartási lehetősége, mely az emberibb: kifejezi, hogy az igazságtalanságba — bármilyen erős is legyen hatalma — belenyugodni nemcsak nem feltétlenül szükséges, de emberi mivoltunkból fakadóan nem is lehet.

SZÉLL ZSUZSA

## Celan és a Celan-irodalom

A háború utáni Bukarest irodalmi köreinek ajánlólevelével Bécsbe érkezett, majd Párizsba áttelepült Paul Celan az új osztrák líra háború utáni kezdőkörének alakjaként vált ismertté, hamarosan a német nyelvterületen túl is. Költészetét a kritika — körülbelül a *Mohn und Gedächtnis* kötetével (1952) — a háborús kiégés nullpontjáról újrainduló német nyelvű líra fejlődésének élvonalába helyezte (W. Jens, K. Krolow, H. de Haas, P. Schallück, O. Basil), értékelve háború- és fasizmusélmények látomásosan feszült drámaiságát, amely a szimbolista és az avantgarde hagyomány összefoglalására épült. Másképpen alakult az állásfoglalás Celan későbbi, mintegy a *Sprachgitter* (1959) verseitől kezdve elvonatkoztatottabb útra tért fejlődését illetően: az „átváltozott” Celan fogadtatásában olykor élesen elválík egymástól a lírai absztrakcionizmusát elemzéssel követni igyekvő, illetőleg az azt elutasító véleményformálás. (Vö. Über Paul Celan, Hrsg.: D. MEINECKE, Frankfurt/M, 1970, Suhrkamp, Verlag 495).

Az elemző értékű megfigyelések sok esetlegességéből, az addig bejárt költői pálya távlatában, az 50-es évek végére szűrődött le valamelyest szervezett összelképzelés Celan líravilágáról. Az átfogó, tudományos igényű Celan-elemzésre első példával szolgáló J. Firges 1959-ben készült munkájánál (*Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend von Wortmaterial*, Diss. Köln) és más kísérleteknél is több eredménnyel jár azonban néhány kisebb terjedelmű esszévizsgálat vizsgálódása a 60-as évek második feléből. Ezek között a celani világ alapvető szerkezeti vonására először mutat rá P. P. Schwarz: *Totengedächtnis und dialogische Polarität* c. írása (1966; vö. *Über Paul Celan*, 161—173. o.): a látomásos versszöveget képi absztrakciói az *ellentétmetafora* elvére épülnek, amely közvetlenül a költő háborús és mindenekeelőtt a haláltáborok közelét megélt kétségbeesés élményének felel meg, a túlélőknek a halottakkal, az áldozatokkal folytatott párbeszédek közegében, mint azt legpregnansabban a közismert *Halbfluga* c. vers példázza. P. P. Schwarz elemzése kézzelfogható és legközvetlenebb természetességgel adódó interpretációja Celan korai versvilágának. A vázlat közlésének időpontjában ez a versvilág azonban már az ellentét-metaforikus rejtjelezés mind sűrűbb és sűrűbb szövése irányában haladt tovább, olyan, minőségileg új dimenzióra váltva, ahol a lét-élmény fájdalmas idegensége jelent meg, a képi kifordítottságon túl a kristályváz formaszorosságára fogott látomás elhallgató technikájával — a „nyelvrács” szűrt és redukált közlési szerkezetével. Az idemutató út irányát voltaképp már 1959-ben kijelöli az ekkor megjelent *Sprachgitter* c. kötet. A Kellatat tanulmánya (*Accessus zu Celans Sprachgitter*, 1966; *Über Paul Celan*, 113—137. o.) a maga sokszólamú kép- és gondolatársítási összefüggésében járja körül a celani líra nyelvi, poétikai redukciónakényszerének körét és mögöttese a feloldhatatlan fájdalom drámáját. Miközben ez az elemzés is késésben maradt a költő kötetéről kötetre változó, fejlődő lendületéhez képest, H. P. Neumann önálló kötetbe foglalt Celan-tanulmányai (*Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen, 1968, Kleine Vandenhoeck-Reihe 286/287) már a *Die Niemandrose* (1963), különösen pedig az *Atemwende* (1967) eredményeivel foglalkoznak, amelyeknek körében — a „nyelvrács” -szerkezeti alapon — szélesebb kibontakozásánál tart a celani dráma: a szorítottsággal növekvő „lélegzet”-feszültség hamleti, leari szenvedélyénél és büchneri zaklatottságánál (Lenz-analógia). A *conditio humana* a *tragikus* motívikáját elemzi Neumann, rámutatva Celan világának — valamilyen fokon kezdettől fogva érvényesülő — motívumtársítás technikájára. Neumann kísérletei ugyanakkor kitérnek egy különös mellékirányba is a költő kései fejlődését illetően, ellentmondásba kerülve a tragikus világkép drámai valósága feszültségét bizonyító addigi érveléssel: a zsidó-miszticista, *kabbalistikus* motívumkör szemléleti abszolutizálása irányába. Hasonló törekvéseket képvisel G. Gadamer kizárólag e kérdéskörre szorítkozó Celan-interpretációja is (*Wer bin ich und wer bist Du?*, *Über Paul Celan*, 258 —



264.; ua., Frankfurt/M, 1973, Bibliothek Suhrkamp, 352). H. D. Schäfer teszi helyére ezt a motivikát, amikor Celan „kabbalisztikáját” a hermetikus költői sejtetés és invokáció alkalmazott elemeként kezeli (*Zur Spätphase des hermetischen Gedichts*, Die deutsche Literatur der Gegenwart, Hrsg. M. Durzak, Stuttgart, 1971, 148–169.). A sejtetés „transzcendentális” költőiségét ugyanakkor éppen mint a vallási-teológiai misztika szekularizált, költői-esztétikai áttételeződését elemzi K. Weissenberger (párhuzamosan Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs és Celan költészetében: *Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan*, Bern, München, 1976, Francke V.).

A „misztikus” vagy „metafizikus” Celan elképzelésétől (vö. E. Kostal: *Paul Celan zwischen Nihilismus und metaphysischer Spekulation* Literatur und Kritik, 52, 1971, 105–111.) már nincs messze a késői kötetek „abszolút költői” „esztetizmusát”, fellengzős manierizmusát jelző kritikai állásfoglalás, ahogyan az pl. az 1968-ban megjelent *Fadensonnen*-ről vagy a hátrahagyott versek legújabb kötetéről a *Zeitgehöft*-ről (1976) író R. Hartungnál tükröződik (vö. *An der Grenze des Schweigens. Die gefährdete Lyrik Paul Celans*, Über Paul Celan, 252–257.; *Kein Weg aus der „allereigensten Enge”*. *Späte Gedichte Paul Celans*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1976. szept. 14.), vagy a celani fejlődést egyoldalúan a szürrealizmusból eredeztető H. E. Holthusennél (több helyen, vö. *Über Paul Celan*, 308.). Celan egyszerűsítő „szürrealista” beállítással kapcsolatos egyébként a korai művek tekintetében emelt, alaptalan plágium-vád is (Yvan Goll; R. Döhl: *Geschichte und Kritik eines Angriffs*, Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1960, 101–132.; W. Jens: *Leichtfertige Vorwürfe gegen einen Dichter. Ein abschließend klärendes Wort zu der von Claire Goll behaupteten Abhängigkeit Paul Celans von Yvan Goll*, Die Zeit, 1961. jún. 9.). Celan „esztetizmusának” elképzelését követve cáfolja újabban K. Vosswinkel terjedelmes vizsgálódása: *Paul Celan. Verweirte Poetisierung der Welt*, Heidelberg, 1974, Poesie und Wissenschaft 36, Stiehm V.), amennyiben H. Weinrich „metaköltői”, „meta-nyelvi” vagy G. Neumann „abszolút metafora”-elméletével száll vitába, akiknek Celantól vett példatára eredetileg széles körben befolyásolta a költő késői fejlődéséről alkotott képet. (H. Weinrich: *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*, Akzente, 15, 1968, 29–47. stb.; G. Neumann: *Die „absolute Metapher”*. *Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, Poetica, 3, 1970, 1–2, 188–225.).

Celan megítélésének ellentmondásai nyilvánvalóan kései hermetizmusának valószínűsítő interpretációs nehézségeiből is adódnak. Ebből a szempontból bizonyára közelebb vihet a megértéshez a *hölderlini* örökség élményrétegének vizsgálata, mint arra néhány példa már van. [B. Böschenstein: *Paul Celan (Tübingen, Jänner)*, Schweizer Monatshefte, 45, 1965, 602–605.; H.-J. Heise: *Nach Paul Celans Tod*, Neue Deutsche Hefte, 17, 1970, 127, 100–115.]. A celani mondanivaló bizonyos homályához azonban nagymértékben hozzájárulnak a pályarajz fehér foltjai, éppen az élményformálódás szempontjából legfontosabb, korai szakaszokon. A Halálfugáig vezető útszakasz alakulása, amellyel szükségképp az egész későbbi fejlődés és a kései élmény-elvontakozódás erővonalai is összefüggésben állnak, néhány éve még teljesen ismeretlen volt a Celan-irodalom számára, de szinte fel sem merült megismerésének az igénye. A fiatal Celan körüli csendet persze nem is a nyelvterület nyugati térfelén kibontakozott Celan-kutatásnak kellett megtörnie, hanem azoknak a szakmai köröknek, amelyek a *Bukovinából* elszármazott költő romániai eredeténél honosak. Celannak a vártnál is pregnánsabb származásrajza valóban sokáig rejtett romániai források felszakadásával tárul fel. 1970-től kezdve jelentkeztek emlékezőseikkel, vallomásaikkal és egyiküknél-másikuknál – még Celan Bécsbe távozásakor – hátrahagyott kéziratokkal (legutóbb a bukaresti *Neue Literatur* 1975. 7. és 11. számban) a németül vagy románul író pályatársak. Ezekből a dokumentumokból és posztumusz közlésekből válik világossá, hogy a szökött munkaszolgálatosként Bukarestbe érkező fiatal bukovinai költő munkássága – a román átköltésben (Petre Solomon) itt először megjelent *Halálfugával*, és a *Der Sand aus Urnennel* az 1948–Bécsben megjelent kötet verseivel – mennyire a kelet-európai felszabadulás szellemi pezsgésében és sokoldalú nyelvi, hagyományi kapcsolatteremtésében érlelődött, még a bukovinai sors-élmény közvetlen térszélén, a szűkebb hazából elkerült pályatársak sorsának élményközösségében.

A romániai Celan-hagyományok meglepően bőséges adataira, köztőlük számos még nem publikált, ill. akkor még nem publikált adatra alapozza nagy fontosságú tanulmányát H. Stieher, a Halálfuga korszakának emberi, költői útjáról (*Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans*, Akzente, 19, 1, 1972, 11–40.). Celan kezdeteinek rajza itt egyértelműen a bukovinai német provinciális-népies, a jiddis és a román költészeti örökség hármas meghatározóerejének összefüggéseivel jelenik meg. Stiehler meggyőző elemzéssel bizonyítja, hogy konkrétan az helyi örökség idillikus alapszerkezetének el-

idegenítő kifordítása teremtett kifejezési formákat — az európai és a rilkei, trakli osztrák modernitás eredményeinek, valamint e német klasszikus hagyományok beillesztésével — ama fájdalom és kétségbeesés számára, ami szülőföldjének háborús pusztulásában német nyelvközösségének szétszóródásában, háttérként a Bug menti haláltáborokkal, a fiatal költő osztályrészüül jutott. A tanulmány egyik legizgalmasabb mozzanata egyébként: a Halálfuga és Immanuel Weiß, a Celanhoz diákkori eredetű barátsággal kötődő lírikus *Karriere am Bug* (Bukarest, 1947.) Halálfugával rokon ihletésű kötete egy-egy darabjának párhuzamos vizsgálata.

Bukarest Celan számára az alkotói kibontakozás szárnyakat adó színtere, ahol meghatározó Bukovina-örökséggel szuverén módon gazdálkodhatott, és ahol ez az örökség részben egy szélesebb örökséggé is teljesedhetett. A második világháború előtt már végbement az 1920 után Romániához csatolt Bukovina német irodalmának romániai integrálódása, ami részben a román irodalommal, de mindenekelőtt az erdélyi és a bánáti német irodalommal való kapcsolatot jelentette. Ezt az integrálódást példázza a legmagasabb színvonalon éppen Celan első mestere: Alfred Margul-Sperber. Kezdetben mintha efelé haladt volna maga Celan is a maga új, tragikus Bukovina-élményének német-román-jiddis hagyományi szintézisével, kapcsolódó román fordításkultúrájával, sőt egy-egy román nyelven írt verssel is. (A bukovinai eredet sajátos hagyományhasonlítási körét jelzi a fiatal és a későbbi Celannál is egyébként még a nyomatékos orosz költészeti hatásbefogadás: Blok, Mandelstam, Jeszenyin; vö. A. Rexheuser: *Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik*, Arcadia, 10, 1975, 3, 260 — 273.). Ha Celan útja a történelem és a német nyelvterület irodalom-történelem keresztútjain mégis más irányba terelődött, úgy az a Bukovina-sors egy halálos cezúrája után a régebbi hagyomány újramegelevenedésének követelése volt: az egykori „osztrák hontalanság” bukovinai valósága. Celan, a nagyon is valóságos elűzöttség és üzöttség első fizikai megrázkódtatásán túl, alapjában véve a Habsburg-polgári múltú elveszettség emberi, költői élményét viszi tovább — Bécs és Prága mellett még egy utolsó helyi, hazátlan, jövőtlen peremterületi világot sorolva a régi német-ausztriai körbe. Utkeresésének legkorábbi láthatárát, honfitársi nemzedéke legtöbb tagjához hasonlóan, nem véletlenül jelzi a *rilkei* költészet öröksége. (A Rilke-örökséget felvevő korai — 1938 és 1945 közötti, nagyrészt kiadatlan, többek között Alfred Kittner birtokában megőrződött — Celan versek világába egyébként elsőként ad betekintést a romániai W. Söllner tanulmánya: *Helles Ruhm und dunkles Schwärmen*, Neue Literatur, 26, 1975, 11, 84 — 96.). A földönfutósorssá fokozódva visszatérő „hontalanság” talaján jut el Celan, az osztrák századforduló, századelő lírája új szintű és más európai költészeti eredményeket (nem utolsó sorban a francia költészetét) beépítő folytatásaként — semmiképp sem Rilke-„ismétlő” tendenciával, mint R. Hartung vélné — az öntartalekai végsőkg osztó, aprózó zárvány-lét kései távolvalóságának hermetizmusához is.

KOMÁROMI SÁNDOR

## Peter Handke és a Handke-vita

Handke a nyugati német nyelvterület irodalmának 60-as évek végi avantgarde hullámával indult és aratta — széles körű polémiától kísért — sikerét, előbb pop-anarchisztikus „beszéddarabjaival” (*Publikumsbeschimpfung; Selbstbeziehung*; 1966 stb.), majd pedig „nyelvkritikai” szemszögű, olykor elvont tételességgel szóló művek sorával: további színpadi művekkel (*Kaspar*, 1967; *Der Ritt auf dem Bodensee*, 1971 stb.), kisregényével, a *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*-rel (1970) és a *Die Innewelt der Außenwelt* der *Innewelt* (1969) verseivel is. Valamivel később, *Der kurze Brief zum langen Abschied* c. kisregényének (1972) közvetlenebb valóságélményi összetevőit kitapintva zárul a „Handke-vita” és csendesedik a siker. E műve után Handke lassan a kritika „leírt” tétele lesz. Az ábrázoló epika elveihez (azaz, a képromboló Handke által egykor „leírt” esztétikai gyakorlatként megbélyegzett és elutasított tárgyszerű íráshagyományhoz visszaközöltő újabb kisregények, mint a *Wunschloses Unglück* (1972) vagy a *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), egészen az 1976-ban megjelent *Die linkshändige Frau*ig, a kritika szemében már-már a konformizált tehetség „problémátlan” remekléseit jelzik. Hogy ez valójában persze nem így van, azt mutatja e művek mind dúsabb élményszö-

vése és egyre zártabb megkomponáltsága, de az is, hogy a magasabb színvonalon valamely korábbi írói szándék új megvalósítására is törekszik.

A gráci „Forum” köreiből elszármazott és oda visszatért Handke körül a 60-as és a 70-es évek fordulóján tulajdonképpen az NSZK politikai életének változásaira súlyozódó, szélsőséges kritikái (és ideológiai) frontok csaptak össze, ahol a szélsőségek legaktívabb elemét egyfelől a balos neanarchizmus, másfelől pedig az intellektuális-anarchista újhullám jelentette. A harcban természetesen mély belső fronttagolódásban sorakoztak fel az idősebb és a fiatalabb generációk politikus, antipolitikus és apolitikus; progresszívista szellemű és tradicionalista erői. Az adott szakaszban kifejezetten a „Handke-kérdésben” összpontosuló viták Handke provo-dezilluzionizmusa, „egydimenziós”-marcuseánus szenzibilitása kapcsán az irodalom felelősségének és társadalmi értékének kérdéseit tüzték napirendre, megtoldva az irodalmi üzem manipulálódásának kérdéseivel, amelyeket Handke példátlan közönségsikere tett fel akár jóhiszemű gyanakvással élő kritika, akár valamely önfoglult pártállás számára. (Vö. *Über Peter Handke*, Hrsg. M. Scharang, 1972. Verlag Suhrkamp, 518.). Természetes, hogy ezek a viták vajmi keveset mondhattak el magáról Handkéről és törekvéseiről. A viták egyes kérdésfeltevéseinek megkésettisége folytán éppenséggel bizonyos sémákat húztak rá, s így például rejta-ve-rik el a port (a realizmus és az elkötelezettség valamilyen igényével megszólalók) a „Bécsi iskola” vagy a Heissenbüttellel rokon „kísérleti irodalmi” törekvések miatt, ezek a 60-as évek végére éppen (vagy akár már végképp) átadták helyüket más, összetettebb avantgarde programoknak. Gyakorlatilag ilyen kritikával („formalisierte Phantasie”) illeti Handkét az 1975-ben elhunyt rostocki Kurt Batt, egyébként az *Über Peter Handke* cikkválogatásának valamennyi darabjánál mérvadóbb tanulmánya is (*Leben im Zeit. Notizen zu Peter Handke*. Sinn und Form, 26, 1974. 3, 603—624.). Mások, hasonló megkésettiségben, benne látják meg először a „konkrét” líra gyakorlatában korábban testet öltött *wittgensteini* nyelvkritika írói felfedezését. Művenként, fejlődésszakaszonként szemlélődve gyakran jellemezték Handkét a legszűkebb egyoldalúsággal valamilyen ismert élménytípus képviselőjeként, — a *Kaspar* és az *Angst des Tormanns* kapcsán az elidegenedés egzisztencialista aspektusaiban, Sartre-, Camus-párhuzamokkal (P. Hamm: *Handke entdeckt sich selbst, Über Peter Handke*. 96—1060.; H. Mayer: *Kaspar, der Fremde und der Zufall*, Text + Kritik, Heft 24, 1969. 32—44.).

A korábbi „konkrét” költő, *Heissenbüttel* adja szinte az egyetlen mértékadó jellemzést (*Peter Handke*, uo., 14—20.) arról az íróról, akit sok esetben — rosszállóan — a „konkrét irodalom”-beli utánpótlás (és akként is epigon) képviselőjének ítélnék. Csak a pálya nyitányáról: a *Publikumsbeschimpfung*ról szólva, meg tudja jelölni Handkének azt a nemzedéki mondanivalóját, ami körül valamennyi műve szerveződik, a legkésőbbiek is: a „Handke és a színház keresése”, a „Handke és az elidegenedés”, a „Handke és a kísérleti irodalom”, a „Handke és a szubkultúra” doktrinér vagy felületes olvasásból adódó vitatémáit érzelmileg gazdagon árnyalt „reaktivitása” átcsapó, játékosan naiv, azaz hipotetikus világtagadását, amely alapvető paródiakészségével kapcsolódik egyfelől a popkultúra elemeihez, másfelől a hagyományozott irodalmi formák játéksablonjaihoz ezzel, hatályon kívül is helyezi. Valóban, ugyanaz a fanatizmusmentes, újszenzibilis szekepszis szól az egykori „beszéddarabok” szabadjárá engedett „dühének” a hangján, a kategorizált értékek iránti permanens gyanakvás kriticeista ingerlékenységében és a dühök leecágálását követő érzelmes önszánakozás és egyben önmegmosolygás vigaszváró oldódásában egyaránt (az 1970 utáni kisregényekben). Handke 1970 utáni fejlődésének döntő többsége kétségtelenül ennek az oldódásnak az előtérbe kerülése (aminek tényét legutóbb K. Rossbacher emelte ki és sejtette egyben sajátosan osztrák hagyományú impresszivitás-értékét: *Detail und Geschichte. Wandlung des Erzählens bei Peter Handke*, Sprachkunst, VI., 1975. 1—2, 87—104.). Az oldódáskészség rejtetten ott volt azonban már az ingerültebb impulzusok mögött is. Handke e — szubjektivitásban — differenciált világképe mégis későbbi fejlődésében tud többet elmondani későmonopolista társadalmi környezetében, a fogyasztói béke-társadalom külső és belső agresszivitása láthatárán „önmagát” kereső nemzedéke élményéről, egy minden illúzió túl levő nemzedék rezignált székszisének hétköznapi világáról, amelynek heves korai lázadásai mindinkább a mindennapra beosztott „kis” lázadások és enyhülések naiv humorral, ironiával és némi romantizmussal telt elfogulatlanságába tartanak.

KOMÁROMI SÁNDOR

# A Fackel

Karl Kraus folyóirata

Méltán vagy méltatlanul ismeretlen nálunk Karl Kraus és a nevétől elválaszthatatlan *Fackel*? Van-e, lehet-e mondanivalója számunkra, tanulság-e, dokumentum-e az az 1899 áprilistól 1936-ig megjelenő folyóirat, melyet csak jobb híján vagyunk kénytelenek „folyóiratnak” nevezni, mivel mind a hagyományos folyóiratokra jellemző külsődleges jegyeket, mind szerkesztési módját, mind tartalmát illetően aligha rokonítható azokkal. Füzetei első olvasáskor ambivalens érzelmeket váltanak ki, bosszúságot és elragadtatást. Miért a bosszúság, miért az elragadtatás? Ha röviden akarnánk megokolni, akkor azt mondhatnánk, hogy az elragadtatás azért van, mert az Osztrák-Magyar Monarchia, illetve Ausztria, tágabban, a német nyelvterület, sőt Közép-Európa történelmi és kulturális válságokban bővelkedő, korszakot lezáró és korszakot indító, sok vonatkozásában igen kritikus négy évtizedének legkevésbé sem „objektíven” ábrázolt képét kapjuk. S bosszúságunk is innen ered: olykor túlságosan személyeskedőnek, túlságosan kicsinyesnek és érdektelennek találhatunk benne jó néhány írást, különösen a rövidebbeket, s értetlenül állunk az előtt a kérdés előtt, hogy a nagy összefüggéseket átlátni képes, éleselméjű és a lényegre tapintó Kraus hogyan vesztetett el ennyire a személyeskedő csatározások és a jelentéktelen események kommentálásának útvesztőjében. Bosszúságunk azonban elmúlik, ha ezeket a jelentéktelennek tűnő írásokat a *Fackel*, illetve a krausi életmű egészében szemléljük, ugyanis min egyik alkotóeleme annak a szigorú és zárt rendszernek, annak a megalkuvásra nem hajlandó erkölcsi magatartásnak, mellyel Kraus kora politikai és kulturális visszasságait, a Monarchia mechanizmusát és a Monarchia felbomlását követő két évtized dehumanizáló folyamatait tárja fel.

E fenti megállapítások azonban így, önmagukban nem sokat mondanak, hiszen a végtelenségig lehetne sorolni azoknak a nevét, akik jól vagy rosszul, ilyen vagy olyan műfajban ábrázolták ezt a korszakot. De éppen azért, mert ma sem olvashatjuk közömbösen a *Fackel* sorait, és mert megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy csaknem negyven éven át egyedülálló, sajátos színfoltja volt Közép-Európa szellemi és irodalmi életének, és — mint szó esett róla — korának szinte nem volt olyan jelentős egyénisége, melyre ne reagált volna, az érintett korszak kutatása a folyóirat ismeretével csak gazdagodhat.

## A *Fackel* programja, helye a XX. század első négy évtizedének német nyelvű irodalmában és sajtójában

„In dieser großen Zeit, die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; und die wir, weil im Bereich organischen Wachstums derlei Verwandlung nicht möglich ist, lieber als eine dicke Zeit und wahrlich auch schwere Zeit ansprechen wollen; in dieser Zeit, in der eben das geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte, und in der *geschehen* muß, was man sich nicht mehr *vorstellen* kann, und könnte man es, es geschähe nicht —, [...] n dieser da mögen Sie von mir kein eigenes Wort erwarten. Keines außer diesem, das eben noch Schweigen vor Mißdeutung bewahrt.” (*Fackel*, 1914. 404. sz. 1.) Kevés ilyen szenvedélyes és fájdalmas, de pontos megfogalmazását olvashatjuk annak a kornak, melyben Kraus kénytelen volt élni, s annak az írói attitűdnek, mely a hallgatást csak a legvégső esetben választotta, a nemzeti szocializmus győzelemre jutásakor. (*Begründung seines Schweigens. Fackel*, 1934. 890. sz. 1 — 169.) Mert mit tehetett ebben a korban a humanista, illúzióját vesztett polgár? Menekülhetett vagy meghátrálhatott, tévutakat vélhetett igaziaknak, de harcolhatott is a maga eszközeivel. Kraus ezt az utóbbi lehetőséget választotta, s eszközéül a folyóiratot.

1899 áprilisában jelent meg a *Fackel* első száma, 1936-ban az utolsó. Rendszeresen időközökben jelentette meg egyszemélyben kiadója, szerkesztője és írója, Kraus: kezdetben negyedévenként, majd egyre ritkábban és változó terjedelemben. Programját 1899-ben, az első számban így fogalmazza meg: „Das politische Programm dieser Zeitung scheint somit dürftig, kein tönendes »was wir bringen«, aber ein ehrliches »was wir umbringen« hat sie sich als Leitwort gewählt. Was hier geplant wird, ist . . . Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes, den andere immerzu national abgrenzen möchten. Mit Feuerzungen . . . predigen die Verhältnisse das Erkennen sozialer Notwendigkeiten...”. Ezt a programot Kraus 40 éven át nem változtatta meg, mindig ehhez tartotta magát.

A *Fackel* összesen 3500 lapnyi terjedelme Kraus rendkívüli munkabíráását mutatja, azt, hogy soha nem lankadó szenvedéllyel írta lapját, soha nem tagadva, hanem vállalva a szubjektivitást, írt és írt azokról a dolgokról, melyek a Monarchia, később Közép-Európa szellemi arculatát eltorzították. Operettéről és politikai pártokról, írókról és társadalmi jelenségekről, a nyelvről, mindenről.<sup>1</sup> Munkabírása, szellemi habitusa a felvilágosodás ama nagy egyéniségeire egy Lessingre, sőt, akár egy magyar Ráth Mátyásra is emlékeztet, akik erejüket nem kímélve álltak ki egy eszme mellett, egy kultúra, egy nép felemelkedésének érdekében. Azonban mint a *Fackel* első számából vett idézetből is kiviláglik, míg szellemi elődei azt mutatták meg, *minek kell lennie*, az egyre bonyolultabb, mind pusztítóbb háborúk felé rohanó világban Kraus a tagadás módszerét választja, azt mutatja meg, *minek nem kellene lennie*, hogy újra emberivé váljék a világ.

A krausi bírálat középpontjában korának sajtója, publicisztikája áll, s ezt a momentumot Kraus munkásságának első számú érdemévé, korszerűségének egyik forrásaként kell kiemelnünk. Rendkívüli érzékenységgel tapintott rá már 1900 táján arra, hogy a sajtó, az újságok (és napjainkban a rádió, a televízió) a XX. század politikai és szellemi arculatának megformálásában döntő jelentőséggel bírnak, hatásuk csak a nagy eszmei áramlatok köztudatot alakító mércéjével mérhető. A sajtó túlnőtt önmagán, a tőkével összefonódva politikai manipulációs eszközzé alakult. E folyamat kezdetei Ausztriában és Közép-Európában kisebb-nagyobb eltolódással a XX. század utolsó évtizedeire tehetők.<sup>2</sup> Bécsben szinte minden politikai pártnak megvolt a maga lapja, de legnagyobb hatalommal a liberális *Neue Freie Presse* rendelkezett. Kraus a NFP ellen indított harcában nem csak a sajtót támadja, ennél sokkal mélyebbre hatol: „Warum habe ich mir

<sup>1</sup> A hatalmas anyag miatt igen nehéz rendszerezni a *Fackel*ben felvetett témákat. Hogy mégis valamiféle képet kapjunk róla, a legcélravezetőbbnek látszik oly módon összefoglalni őket, ahogy ezt Kraus tette, külön megjelent gyűjteményes köteteiben, melyek a *Fackel*ben megjelent cikkek egy bizonyos szempont szerinti rendszerezései:

1908. *Sittlichkeit und Kriminalität*. Ausgewählte Schriften von KARL KRAUS, von 1908 bis 1912/14. In 4 Bänden. 1. Bd. Verl. L. Losner, Wien. Elsősorban a morállal, a jog- és igazságszolgáltatással, a Monarchia hazug erkölceivel foglalkozó írások. A legfontosabbak: Sittlichkeit und Kriminalität, Ethik und Strafrecht, Der Fall Hervay, Ein Überfall der Justiz, Das Gericht.
1910. *Die chinesische Mauer*. Ausgew. Schriften von K. K. 3. Bd. Témája főként a színház, a zene, az irodalmi élet. A legfontosabbak: Die chinesische Mauer, Girardi, Lob der verkehrten Lebensweise, Grimassen über Kultur und Bühne, Peter Altenberg, Bekannte aus dem Variete.
1919. *Weltgericht*. Bd. 1–2. Verlag der Schriften von K. KRAUS. Leipzig und München. Témája a háború. A legfontosabbak: In dieser grossen Zeit, Schweigen, Wort und Tat, Ein deutsches Buch, Nachruf.
1922. *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. Verlag „Die Fackel“, Wien. A legfontosabbak: Untergang der Welt durch schwarze Magie, Apokalypse, Heine und die Folgen, Nestroy und die Nachwelt, Eine neue Form der Banalität.
1928. *Literatur und Lüge*. Verlag Die Fackel, Wien. A *Fackel*ben megjelent háború előtti írásai, középpontban az irodalmi és művészeti élet kulisszái mögötti korrupcióról szóló írásokkal. A legfontosabbak: Der Fall Kerr, Aus der Branche, Razzia auf Literaturhistoriker, Die Büchse der Pandora.
1937. *Die Sprache*. (Hrsg. von Ph. Berger). Verlag Die Fackel, Wien. (Kraus halála után jelent meg. Nyelvi és nyelvtudományi tárgyú cikkeit foglalja össze. A legfontosabbak: Sprachlehre für Sprachlehrer, — az 1954-es kiadás a Wenn das Wort ergriffen wird, a Dichters Klage és a Subjekt und Prädikat című cikkeikkel egészített ki.

<sup>2</sup> L. bővebben: L. SALOMON: Geschichte des deutschen Zeitungswesens, Bd. III. 1906, — H. M. RICHTER: Über die Wiener Presse, in dem Sammelwerk: Wien, 1848–1888. 1888.

die »Neue Freie Presse« zum Hauptangriffsobjekt erwählt? weil ich sie für mehr halte als für eine Zeitung, die ihre Abnehmer mit Nachrichten und Annoncen bedient. Weil mir der Offenbarungsglaube, mit dem unser Bürgertum jede ihrer Äußerungen entgegennimmt, ein alle Entwicklung hierzulande lähmendes Übel scheint. Korrupt ist auch die Presse Deutschlands, Frankreichs und Englands und all der Länder, die kulturstolz an der verheissungsvollen Schwelle eines Jahrhunderts der dreimal gespaltenen Nonpareillezeile stehen. Aber Welch ein Unterschied! Die öffentliche Dame, die draußen öffentlichen Bedürfnissen ohne Widerstand, aber auch ohne große Gefühle dient, kleidet sich hier in das Gewand der Priesterin, die mit Sprüchen der Tugend und Weisheit den entläßt, der bar gezahlt hat. Wenn unsere Presse sich als das gäbe, was sie wirklich ist, als Element der kapitalistischen Weltordnung, wohl sein muß, um wie viel besser stünde es um uns! ...» (Fackel, 1899, 28. sz. 6.)

A Kraus által itt jellemzett sajtó volt az, amittől függetlenül kívánta magát, és a pártoktól, melyeket a sajtó kiszolgált. E kívülállás volt az előzőekben elmondottakon kívül jellemző sajátossága a Fackelnek és írójának, és az ezzel összefüggő, ebből következő hangneme és stílusa. A Kraus-szal foglalkozó irodalom<sup>3</sup> részletesen és sokhelyütt foglalkozik ezzel a kérdéssel, és azokkal a filozófiai, illetve nyelvfilozófiai áramlatokkal, melyek Krausra hatással voltak, de melyekre Kraus is erőteljes visszahatást gyakorolt. Ugyancsak sokat írtak szatírájának és ironiájának mibenlétéről, jellemzőiről, s ennek kapcsán kedvenc műfajairól, amelyek tulajdonképpen nem szoríthatók a hagyományos poétika műfaji keretei közé: a vitairatszerű tanulmányok, az esszé és a röpiratot elegyítő írások. E kérdéskör részletesebb elemzése messzire vezetne, tény azonban, hogy mindezek a formai megnyilvánulások Kraus kora iránt érzett keserűségének adekvát kifejezői.

Egzakt és éles fogalmazásmódja, ugyanakkor gyakran triviális témái azt a képet keltethetnék, hogy Kraus művei lényegileg különböztek kora osztrák irodalmának uralkodó tendenciáitól, különösen a század első két évtizedében az esztéticizmusba, a dekorativitásba és a különféle izmusokba menekülő áramlatoktól. A századvég és századelő osztrák íróinak védekező attitűdje — természetesen csak részben — abból származott, hogy hittek a szépség, a humanitás létezésében, de ezt korukban nem találták meg. Kraus is hitt a múltban, az európai kultúrában, a „klasszikus” emberi és művészi értékekben, hitt a jövő álomképében, de nem hitt a jelenben. Ilyen értelemben a munkássága nagy részét képező Fackel alapvető tendenciáit és indítóokait tekintve nem különböztethető el kora osztrák irodalmától. Ami más benne, amittől különösségét kapja, az a már említett hangneme, a kegyetlen, bergsoni értelemben vett nevetés. Továbbá igazat kell adnunk C. Kohn azon megállapításának,<sup>4</sup> hogy Kraus a kortárs írókkal ellentétben nem vállalta és nem választja a regény és a novella poétikai fikcióját. „Mein Stoff ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit” — írja Kraus, s a „Wirklichkeit”-en, a valóságon itt a világ jelenségeinek szépirodalmi műalkotással formált ábrázolása értendő. A „Wirklichkeit” ilyen értelmű elutasítása már egy másik kérdéskörhöz vezet, a krausi magatartás lényegéhez, melyről érdemes néhány szót ejteni, mert a Fackel és jelentősége csak ennek ismeretében érthető meg valójában.

### A folyóirat és szerkesztő-írója

Az előbb elmondottakból kitűnik, hogy kevés folyóiratnál fonódik össze olyan sokáig és olyan szorosan a szerkesztő élete és a folyóirat története, mint a Fackelnél. C. Kohn pontos fogalmazásában: „életrajz, korrajz, kulturális dokumentum és erkölcsi

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy Krausról igen sokat írtak, életművének különböző aspektusait érintve, de mégis kevés az összefoglaló pályakép. A róla szóló művek közül megemlítenédők:

- LEOPOLD LIEGLER: Karl Kraus und sein Werk. Wien, R. Lányi, 1920.
- WERNER KRAFT: Karl Kraus. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1956.
- BERTOLD VIERTTEL: Karl Kraus. Ein Charakter und seine Zeit. Dresden, Kämmerer Verlag, 1921.
- CAROLINE KOHN: Karl Kraus. Stuttgart, Metzler Verlag, 1966.

Igen jó áttekintést ad a Fackelről

- JENACZEK, FRIEDRICH: Zeittafeln zur Fackel, Themen, Ziele, Probleme. München, 1965. Kösel Verlag.

<sup>4</sup> C. KOHN: I. m. 243.

traktátum”.<sup>5</sup> Hozzátehetnénk még azt is, hogy nemcsak életrajz, hanem jellemrajz, személyiség-dokumentum is, egy rendkívüli ember önmegvalósítási kísérlete.

A korszak, mely létét meghatározta, az ország, melyben élnie kellett, kényszerítő erővel hozta felszínre a Kraus személyiségében rejlő vitatkozó, sőt olykor kihívóan köztözködő kedvet, az éles elme-párbajokra való állandó készenlétet, s olykor a kortársak<sup>6</sup> és az utókor számára is egyaránt érthetetlennek látszó ellentmondásokat: a magát a pártok felett állónak mondó kapcsolatát a Monarchia felbomlása után a szociáldemokratákkal, a humanista gondolkodó rokonszenvét Dollfuß személye és politikája iránt, a szatirikus hajlamú író Heine-bírálatát.<sup>7</sup>

Ezek az ellentmondások azonban csak látszólagosak, pontosabban csak a történelem távlatából nézve azok. A krausi gondolkodáson belül, Kraus eszményeihez és normáihoz viszonyítva nem azok, ezek a kor ellentmondásai, mert Kraus az alatt a 38 év alatt, mialatt megjelentette a *Fackelt*, szigorúan és következetesen ragaszkodott egy politikai eszményhez, illetve ugyanannak a politikai irányzatnak, a liberalizmusnak a bírálatához. A XIX. század végén fellépő Kraus világosan látja, hogy a romantikus liberalizmus nem fogja megoldani a széteső félben levő Monarchia gondjait, s Kraus Dollfuß felé is azért fordult, mert a két rossz közül a kisebbet választotta, s úgy gondolta, hogy Dollfuß diktatúrája inkább képes védelmet nyújtani a német nemzeti szocializmus ellen, mint a liberalizmus. Politikai eszményét 1934-ben írt *Hüben und Drüben* c. cikkében fejti ki többek között, egy nyugat-európai típusú demokrácia modelljét vázolván fel Közép-Európa számára követendő példaként.

Mint említettük, Kraus fő műfajául nem szépirodalmi választott, bár sokak szerint igen jó költő és színműíró volt — de életműve egészét mégis csak a *Fackel* jelenti. Éppen ezért, a *Fackel* szempontjából, a Kraus-i magatartás sokféle jellemzője közül kettőt kell kiemelniünk, a folyóirat is ezektől kapta jellegzetességeit. Az egyiket a *jelenlét*, a *direkt*, a *közvetlen jelenlét* fogalmával határozhatnánk meg, a másikat az e jelenléthez viszonyuló *kétidejűséggel*. Az elsőből Kraus és a lap szubjektivitása következik, de furcsa módon dokumentum jellege is, és az a sajátosság, amit csak igen kevesen tudtak Krauson kívül jól művelni, hogy ugyanis a legköznapibb, triviális, látszólag teljesen érdektelen témából kiindulva, általános érvényű politikai, közgazdasági vagy esztétikai összefüggések feltárásáig képes eljutni.

A folyóirat egészének és szerzőjének másik jellegzetessége a *kétidejűség*, melyet csak az elsőként említett jelenléthez viszonyítva érthetünk meg. Kraus úgy van jelen kora történelmében, hogy azt múltja és jövője tükrében egyszerre látja, a múlt nagy korszakaihoz, különösen a felvilágosodáshoz igazítja erkölcsi és esztétikai mércéjét, úgy, hogy ezen a módon a jövő fejlődésének irányát is meg kívánja szabni. Ezt a jelenséget monográfiája az egész életműre vonatkoztatva fogalmazta meg, de érvényesnek tarthatjuk külön a *Fackel*re is: „Übersieht man das gesamte Lebenswerk, dann muß man feststellen, dass Kraus trotz seiner Verwurzelung in der Vergangenheit, deren Werte er zu bewahren suchte, vor allem am Aufbau der Zukunft interessiert war, an die er glaubte.”<sup>8</sup>

Valóban, csak ezzel a hittel és felelősségtudattal lehetett olyan kitartással harcolni a névtelenség mögé rejtőző felelőtlenség, a népbutítás, a manipuláció, a hipokrata farizeuskodás, a történelmi tragédiákhoz vezető hazugságok ellen, ahogy ezt Kraus tette. Ez a magatartás teszi értékesé és érvényessé ma is Kraus-t és a *Fackelt*. Lehetséges, hogy sokat tévedett, és hogy a megfellebbezhetetlen ítélőbíró szerepe nem mindig jogosult nála, vitatkozni lehet, sőt kell vele ma is — mint ahogy azt számos ellenfele tette annak idején — de hallgatni nehéz róla.

KAJTÁR MÁRIA

<sup>5</sup> C. KOHN: I. m. 68.

<sup>6</sup> L. erről KRAUS írását: *Meine Widersprüche*, *Fackel*, 1921. 577—582. sz. 9—14.

<sup>7</sup> L.: KRAUS: Heine und die Folgen. *Fackel*, 1911. 329/330. sz. 1—33.

<sup>8</sup> C. KOHN: I. m. 243.

# Irodalom—periodikusan

## Barangolás az osztrák irodalomkritikai folyóiratok között

A jelenleg Ausztriában megjelenő irodalomkritikai periodikák tour d'horisonja (áttekintése) során a szemlélő mindenekelőtt azzal a meglepő ténnyel kerül szembe, hogy az irodalmi folyóiratok területén nagyon figyelemre méltó számarány uralkodik. Mindenféle elsődleges irodalommal foglalkozó folyóiratok mint többek között a *Manuskript*, a *Protokolle* vagy a *Pestsäule*, hogy azokat említsük, amelyek bel- és külföldön a legsikeresebbek, nagy és évről évre állandóan emelkedő számával viszonylag kevés olyan áll szemben, amely kizárólag irodalomkritikai és irodalomelméleti dolgozatoknak a főruma. Kiderül az is továbbá, hogy ezek az irodalomkritikai folyóiratok mindenkor nagy szociális program szerint szakosodtak, hogy már eleve elkerüljék a német nyelvű szomszéd országok szakfolyóirataival a konkurráló egymásmelletti helyzetét. Végül megjegyezzük, hogy az irodalomkritikának szentelt periodikák sikeres és gyakran hosszú évekre visszanyúló fennállása arra vezethető vissza, hogy kezdettől fogva egy bizonyos adott olvasókörre támaszkodtak és ezzel biztosan számolni is tudnak. Így például a *Neue Wege* sorozat a fiatal irodalombarátok olvasóköre felé irányul, a *Spruchkunst* c. folyóirat pedig tiszta tudományos igénnyel biztos területét az akadémiai szakkörökben találja meg, míg olyan folyóiratok sem hiányoznak, amelyek elsősorban az osztrák szerzőknek szentelik működésüket és ezzel ismét bizonyos irányban orientált olvasókra lelnek. Mindebből mérlegként az adódik, hogy Ausztriában a kevés, de nagyon szakosított irodalomkritikai folyóirat azt a fontos feladatot látja el, hogy hidat tesz a szöveg és az olvasó között.<sup>1</sup>

Az előfizetők számát tekintve a legelterjedtebb és a legismertebb folyóirat, amely Ausztria irodalmának kritikái, de az általános aktuális irodalmi irányzatokat is figyelembe vevő adalékokkal a nyilvánosság elé lép, a *Literatur und Kritik* c. havi folyóirat. Itt mindenki számára lehetőség nyílik arra — a folyóirat kapható minden jobb könyvkereskedésben —, hogy betekintést nyerjen mindabba, amit bárhol is produkáltak az irodalomról való elmélkedés és teoretizálás kapcsán. A kiadóktól legtöbbször speciális tématerületekre irányított értekezések az egész európai térségből, valamint tengerentúli országokból származnak tudósok és publicisták tollából, bár nem szükségképpen egyetemi körökből.

A programalkotás nincs szigorú szabályoknak alávetve. Osztrák szerzők jubileumi évei szolgálhatnak alkalmmal egy-egy általános témának, új művek kiadásai is gyakran adnak indítást arra, hogy a szerző költői hatását elemzés tárgyává tegyék, *Az osztrák irodalom a külföldi szeméssel*<sup>2</sup> körkérdésre kifejtett nézetek képezik az egyik füzet tárgykörét, valamint a színház szerepét<sup>3</sup> vizsgálják vagy „a líra napjáról”<sup>4</sup> emlékeznek meg évente. Közben jelennek meg füzetek, amelyeket kizárólag egy-egy bizonyos ország irodalmi életének szentelnek. Így kínálkozott közelebbi vizsgálatra Románia vagy Jugoszlávia, és a legutóbbi füzetben<sup>5</sup> Izrael. Nem szabad említés nélkül hagynunk, hogy a folyóirat azt is feladatának tekinti, hogy olvasóit kortárs költők konvencionális vagy kísérleti szövegeivel szembesítse, tehát hogy az elmélethez a gyakorlatot is megvilágítsa. A minden füzethez csatlakozó recenziós rovat tájékoztatni kíván a tárgyalta témákkal összefüggésben levő újonnan megjelent művekről.

Nem egyedül e tényezők miatt rendelkezik a folyóirat sajátos elevenséggel, hanem mindkét kiadó, Jeannie Ebner és Rudolf Henz körültekintő személyes elkötelezettsége miatt is, nekik újra meg újra sikerül az olvasóval egyes költők nyomtatásban

<sup>1</sup> Ezeknek a folyóiratoknak megtárgyalásánál a sokoldalú programmal rendelkezőkre magától értetődően majd részletesebben ki kell térni, másoknál csak a speciálisra, arra, amely azokat hasonló jellegű folyóiratoktól a nemzetközi kínálaton belül megkülönbözteti. — Pontosabb adatok az itt bemutatott folyóiratokról az értekezés végén találhatóak.

<sup>2</sup> *Literatur und Kritik*, 1971. november. 59. füzet.

<sup>3</sup> *Literatur und Kritik*, 1975. július/augusztus, 96/97. füzet.

<sup>4</sup> *Literatur und Kritik*, 1975. február, 92. füzet és 1976. március, 102. füzet.

<sup>5</sup> *Literatur und Kritik*, 1976. június, 105. füzet.



még meg nem jelent leveleit vagy értekezéseit megismertetni — ilyet publikáltak pl. K. Kraustól, Musiltól és Brochtól — vagy olyan személyeket felkutatni, akik személyes kapcsolatuk révén valamely szerző mélyebb megértéséhez adalékok tudnak szolgáltatni. Említésre méltók itt Johannes Urzidilról szóló, feleségétől, Gertrude<sup>6</sup> asszonytól származó fejtegetések, vagy Heinz Politzer visszaemlékezései Franz Werfelről<sup>7</sup> prágai környezetében.

A *Literatur und Kritik* 1966 óta évi 10 füzetben jelenik meg és kiadónak szavaival élve „az irodalomtudomány szakemberéhez, valamint a kritikus olvasóhoz szól”. A folyóirat fő célkitűzése, hogy felhívja a figyelmet az osztrák irodalom oly nézőpontjaira és alapelveire, amelyek sajátosságukat tekintve jelentősek. Irodalmi személyiségek egyedi arcképei, akik egy bizonyos szellemtörténeti keretből lépnek elő, éppoly érdekesek e felfogás számára, mint bizonyos esztétikai magatartások hagyományos irányairól készült elaborátumok vagy olyan költők közötti levelezések fölfedezése, akiket generációk választanak el egymástól, de mégis közös szellemi tér fog körül.

Az ilyen vagy más adatokkal jellemzett munkák bőségéből azok tűnnek kiváltképpen említésre méltónak, amelyeknél a szerzőnek még egy különleges kötődése is mutatkozik témájához. Így publikálta H. D. Schäfer Peter Altenbergéről szóló nagy érdeklődéssel várt monográfiájának előtanulmányaként írt cikkét: *Peter Altenberg und die Wiener Belle Époque*<sup>8</sup> (Peter Altenberg és a Wiener Belle Époque). Schäfer itt nemcsak nagymennyiségű érdekes részletet közöl a századfordulóról, hálásak vagyunk azért is, hogy hozzájárul néhány fontos költészettudományi meglátással a prózavers mindig homályosan definiált műfajának további tisztázásához. Témája és előadásának alapossága miatt W. Schmidt Dengler<sup>9</sup> *Die antagonistische Natur — Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa* (Az antagonisztikus természet — az újabb osztrák próza anti-idill koncepciójához) c. vizsgálatát kell különösen kiemelnünk. Ez a dolgozat ismét magán viseli a szakember keznyomát, Schmidt-Dengler a germanisztika tanszékvezető professzora Bécsben az újabb osztrák irodalom szakterületén, aki az idill fogalmát történeti változatában képes megfoghatóvá tenni, hogy abból következően Gerhard Fisen, Hans Leber és Thomas Bernhard regényeinek helymeghatározását megvalósítsa. Nem kevésbé finom megfigyelési adottságot bizonyít Peter Rosei tanulmánya: *Versuche über Stifter und einige Schriftsteller der Gegenwart* (Vizsgálat Stifterről és a jelenkor néhány írójáról)<sup>10</sup> címmel. Különlegesen érdekes profilú ez a szigorúan szövegelemző módszerrel végzett vizsgálat amiatt, hogy Peter Rosei (született 1946-ban) maga is a fiatalabb generáció elismert osztrák írói közé tartozik, és itt Stifter összehasonlítását Peter Handkéval, Thomas Bernharddal és G. F. Jonkéval egészen saját elbeszélő művéig végigviszi. A nevezettek valóságtapasztalására és valóságábrázolására vetett pillantással Rosei meggyőzően megállapítja, hogy Stifter frászmódjában olyan művészi attitűdről van szó, amely a részben a valóságtól való menekülésre, részben személyes életproblémáinak elfedésére vezethető vissza. Ez a felismerés természetesen nem új, de figyelemre méltó az erre a felismerésre vezető út, mert ő a kortárs íróknál nagyon differenciált ábrázolási módokat dolgoz ki, mint jelzéseket, és anélkül, hogy „az irodalomtudósok szókincsét” — mint Rosei kezdetben megbocsátólag véli — észre kellene venni. Tehát ilyesmivel is találkozunk és ez is a folyóirat érdemei közé tartozik, hogy az olvasót közvetlen módon szembesíti az irodalommal.

Teljességgel az irodalomkritika tudományosságának szellemében jelennek meg azután az általános témák, amelyek egyes szerzők életművével foglalkoznak. Így például a Hermann Brochról<sup>11</sup> szóló kettős füzet kritikai feldolgozást nyújt, amely bizonyára kevés hézagot hagy már nyitva. Felszámolásra kerül itt elsősorban Broch képét szem előtt tartva a Musillal való lelki rokonság gondolata. Különösen W. Freese, az összehasonlító irodalomtudomány professzorának (jelenleg az USA-ban) cikke, amelyet kutatási jelentésként csatoltak hozzá, mutat rá a határookra, amelyek Brochot Musiltól és más kortársaitól is elválasztják. Broch politikai magatartásával, filozófiai gondolatvilágát, poetológiai megfontolásait, szellemi álláspontját emigrációjának ideje alatt különféle irodalomtudósok világítják meg itt kritikailag. A *Literatur und Kritik* ily módon azon fáradozik, hogy állandóan kimerítően tájékoztatást adjon különböző osztrák szerzőkről kialakult tudományos felfogásokról.

<sup>6</sup> *Literatur und Kritik*, 1975. október, 99. füzet.

<sup>7</sup> *Literatur und Kritik*, 1974. február, 81. füzet.

<sup>8</sup> *Literatur und Kritik*, 1968. június augusztus 26/27. füzet.

<sup>9</sup> *Literatur und Kritik*, 1969. november, 40. füzet.

<sup>10</sup> *Literatur und Kritik*, 1976. május, 104. füzet.

<sup>11</sup> *Literatur und Kritik*, 1971. május/június, 54/55. füzet.

A folyóirat többek között arra törekszik, hogy az idő magaslatán álljon és a mindenkori aktuális „témákat, ameyekről beszélnek” programjába fölvegye. Példaképpen a késő 60-as években, amikor mindenütt nagy hullámokat vert a strukturalizmus vita, a *Literatur und Kritik* bekapcsolódott egyszemléltetéssel, *Levi-Strauss és a strukturalizmus* címmel,<sup>12</sup> hogy aztán kis idővel utóbb a fiatal magdeburgi professzor Wulf D. Hund *Das Ende des Strukturalismus* (A strukturalizmus vége) c. cikkével<sup>13</sup> heves ellenvéleménynek adjon hangot. Hund érveit az akkoriban Németországban nagy tekintélyre jutott Adorno-iskola szemszögéből vonultatja fel, amennyiben velük a „francia strukturalizmus divatjelenségét dogmatörténeti kontextusban” világítja meg, és mint „a szociális tényezőt figyelmen kívül hagyó formai-logikai dolgot” egy járható ismeretelméleti út számára használhatatlannak minősíti. Mindenesetre közben a strukturalizmus-iskola más képviselőinek továbbfejlesztett megítélései az ellenkezőt igazolták, mint legújabbban Urs Jaeggi, aki *Theoretische Praxis* (Elméleti praxis) c. könyvében<sup>14</sup> kidolgozta, hogy a strukturalista szempontot nem szabad a történelmi materialista módszer ellen kijátsszani, hanem itt helyes kérdéseket formulálni és reformulálni. Wulf D. Hund cikke ennek ellenére ma is megérdemli, hogy elolvassák, mert a strukturalis gondolatkinés történeti fejlődésének ismeretekben nagyon gazdag feldolgozását adja.

Hasonlóképpen nagyon tájékoztatónak kell értékelni azt a tervet, hogy egy füzetet az „irodalmi realizmusnak” szenteljenek és hogy ennek a vitatott témának a megértésénél az irodalmi gyakorlat képviselőit szóhoz jutni engedjék. Dieter Wellershof kiadói lektor és több elbeszélő és irodalomkritikai mű szerzője és Michael Raus luxemburgi író mindenkor egy beszéd szövegét mellékeltek az irodalmi realizmus témájához. Megfontolásait Joseph P. Stern a Londoni Egyetem Germán Intézetének igazgatója egészítette ki egy cikkel, aki az *On Realism* című könyvével együtt a problematika avatott ismerői közé tartozik. Nagyon világosan fölismerhető a szakadék a gyakorlatnak és az elméletnek ebben a szembeállításában és a téma nyitva marad további viták számára.

Ha az ember figyelme az utolsó füzetek felé fordul, a folyóirat időszerűségének értéke kiváltképpen a kölni filológusnő, N. Würzbachnak az irodalomtudomány helyzetéről szóló cikkében *Zur Situation der Literaturwissenschaft* (Az irodalomtudomány helyzetéről) nyilvánul meg. A szerző itt még egyszer tudatára ébreszt annak, hogy az irodalomtudományi munka milyen metodológiai kaland tud lenni. Würzbach vizsgálatában lényegében V. Zmegac és Z. Škreb által kiadott érdemekben gazdag kollektív munkájára *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie* (Az irodalomtudományi módszertan kritikájáról) támaszkodik, de megkísérel — más vonatkozó irodalmak összefüggései révén eljutva az ott tárgyalt irányzatokhoz és ezek irodalmon kívüli befolyásának mérlegelésével — egy még szélesebben felbontott képet nyújtani a metodológiai probléma helyzetéről. Ezzel sikerül neki egy pár nagyon fontos útmutatót felállítania az uralkodó módszerek területén, amelyeket további viták folyamán itt figyelembe kell venni. Ugyanabban a füzetben egyedi magyarázatokat nyújtanak K. Kraushoz, Kafkához és J. Roth-hoz, amelyek a tárgyalt témában különféle módszertani megközelítési lehetőségeket tárnak fel. Érdekes ezek közül Kafka *Verwandlung*-jának (Átváltozás) vizsgálata, egy olyan írásmű, amely minden bizonnyal az egyik legtöbbször interpretált, ha nem túlintertált közé tartozik. Ebből a tényből indul ki az amszterdami germanista, M. Rietra és megállapítja, hogy csaknem kivétel nélkül ugyanaz a három szövegrész volt az, amit az interpretálók bármily szempontú vizsgálatot folytattak is, elővettek.

Ezzel az állítással Rietra megvilágítja a kapcsolatot a szövegen belüli mechanizmusok és a fogadók között, akik itt a legfontosabb Kafka-kutatók. Így itt egy eset tanulmány áll a befogadás-esztétika rendelkezésére, amely egy közönséges Kafka-olvasónak is választ ad arra a kérdésre, hogy miért éppen ezt a szerzőt falazták körül olyannyira magyarázatokkal.

Az 1970 óta fennálló folyóirat, a *Sprachkunst* az irodalomtudomány osztrák orgánának nevezi magát. Eközben mégis az osztrákságot egyedül a kiadók: Herbert Seidler hosszú éveken át a német filológia egyetemi nyilvános rendes tanára Bécsben, Walther Kraus és Heinz Kindermann és a Kiadó képviseli, mindannyian az Osztrák Tudományos Akadémiával állnak kapcsolatban.

A folyóirat abból az elsődleges megfontolásból született, hogy egy nemzetközi vitafórumot teremtsenek, amely koncepciójában az esztétikumról mint az irodalom

<sup>12</sup> *Literatur und Kritik*, 1968. június/augusztus, 26/27. füzet.

<sup>13</sup> *Literatur und Kritik*, 1969. november, 40. füzet.

<sup>14</sup> URS JAEGER: *Theoretische Praxis*. Frankfurt, 1976. (Suhrkamp Taschenbücher, Wissenschaft).

tárgyáról szóló reflexióknak szenteli működését. Neve, a *Sprachkunst* (nyelvművészet) annyiban nagyon tág értelemben vendő, hogy nemcsak a német irodalom kutatásai, hanem az angol, román és szláv filológiák köréből származó munkák eredményeit is összefoglalja. Következésképpen a szerkesztő bizottság az osztrák egyetemek filológiai tan-székeinek tagjaiból áll és a szerzők hasonlóképpen az akadémiai tan- és kutatóintézetek-ben működnek, de nemzetközi környezetből verbuválódnak, nem húznak meg közöttük semmiféle állami határt. Az a szándék, hogy a nemzetközi gondolatcsere az irodalom-kutatásban támogassák, abban is megnyilatkozik, hogy németen kívül angol, francia és orosz nyelv egyaránt nyelve a folyóirat cikkeinek. Általános felépítésében nagyobb részt tanulmányokra, kisebb részben könyvismertetésekre és beszámolókra támaszkodik. Ki kell ehhez emelnünk, hogy az évfolyam első felkötetében mindig van egy dokumentáci-ós, rész, amelyben az Ausztriában elfogadott irodalomtudományi disszertációk szerepel-nek. Ezeket szerzői referátumokból állítják össze.

Általános áttekintés során meg lehet állapítani, hogy a *Sprachkunst* fennállásának éveiben többféle módon szakosodott. Kristályosodási pontja lett azoknak a felfogásoknak, amelyek az irodalmat nyelvi műalkotásnak tekintik, és így ismeri el a nemzetközi szak-világ és a neves kutatók, mint W. Kohlschmidt (Bern), J. Müller (Jena) vagy C. Magris (Trieszt), hogy csak keveset említsünk a munkatársak közé tartozókból. Más oldalról a folyóirat azzal szerez érdemeket, hogy nyitott ajtót jelent más filológiák felé, anélkül azonban, hogy ezzel a szokott értelemben vett komparatistikai célokat tűzné ki maga elé. Egyrészt sokkal inkább arra törekszik, hogy bőséges információkat nyújtson, ehhez például a *Contemporary American Literary Criticism*<sup>15</sup> anyagának felhasználása nagyon hasznosnak mutatkozik. Másrészt a *Sprachkunst* számai elvi-tudományos megfontoláso-kat ismertetnek, amelyek egyenlő módon hatolnak be a különböző irodalmakba. Jel-lemző erre többek között a *Grenzen und Möglichkeiten des Vergleichs* (Az összehasonlítás határai és lehetőségei)<sup>16</sup> c. cikk, amely megkísérli meghatározni a mértékeket mint át-fogó irodalomtudományi elveket.

Végül abban is megmutatkozik a folyóirat értéke, hogy itt kristályosodnak ki legjobban az elismert vagy még ifjú osztrák irodalomkutatók érdeklődési területei és itt jelentkeznek uralkodó irányzataik. Megmutatkozik hogy nem szívesen bocsátkoznak elméleti küzdelembe, amely során nem ritkán kemény ideológiai frontokat alkotnak egy-más közt, hanem inkább azzal foglalkoznak, hogy kevésbé ismert eredményeket tárnak az érdeklődők szeme elé. A germanistáknál maradvá világossá válik, hogy nagy az érdeklődés a kortársi osztrák irodalom iránt (többek között szó esik Handkéről, Aichingerről), de még több a XVIII. és XIX. század speciális aspektusai iránt. Burkoltan és néha nyíltan is kimondva mutatkozik a munkákban a támaszkodás azokra a feltevésekre, amelye-ket Wolfgang Kayser, Roman Ingarden és Emil Staiger képviselnek. Az ilyen eljárást nem szükséges doktrínér elfogultságra visszavezetni, hanem a folyóirat célkitűzéseivel összefüggésben kell megérteni, amelyekre a bevezetőben már utaltunk: Itt elsődlegesen elbeszéléstechnikai, stilisztikai és az esztétikailag legtagabb értelemben vett jelentős minőségeknak (Ingarden) kell tükröződniük. Ez a kritikai perspektíva nemcsak törvényes-nek tűnik előttünk, hanem egyenesen különleges fontosságúnak, mert mint ismeretes, más, jelenleg használatos módszerek azzal fenyegetnek, hogy a szöveget második helyre utalják vagy jelek pusztá sorozatára absztrahálják.

Herbert Seidleré, a nyelv és stílus területének egyik legismertebb kutatójává, a *Sprachkunst* megalapítójává a nagy érdem, hogy az irodalomtudomány területén, amelyen a legkülönbözőbb, gyakran egymással konfliktusban álló elméletek és gyakorlatok urakodnak, ösztönzéseivel olyan utat nyitott, amely a nyelvi műalkotás megértésének lehetőségeihez elvezetett. Iránymutató lehet ehhez az a megállapítás, amelyet Seidler a másutt felvetett elmélet kérdésében<sup>17</sup> elfoglalt álláspontjáról tett:

Minden modern vizsgálat [...] azt tanácsolja, hogy a nyelvtudomány és az iro-da-lomtudomány közé egy szövegtudományt iktassanak be. Ennek feladata volna a szövegek szerkezetének felépítési és sorrendi törvényszerűségeinek és megértési lehetőségeinek vizsgálata.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Sprachkunst*, VI. évf. (1975) 1/2. füzet.

<sup>16</sup> *Sprachkunst*, V. évf. (1974) 3/4. füzet.

<sup>17</sup> E. LEIBFRIED ismertetéséről van szó: *Kritische Wissenschaft vom Text*. Stutt-gart, 1970. (Metzler) a *Sprachkunst*-ban II. évf. (1971) 2/3. füzet. 272—

<sup>18</sup> Uo. 274.

Ennek a szövegtudománynak feladatköre lenne, megkülönböztetésül a minden-fajta nyomtatott szövegre tekintő nyelvtudományától, „az irodalom, többé vagy kevésbé művészi módon formált nyelvalkotásnak vagy szövegeknek az értelmében”. Ennek a helyzetnek alapvonásait már Seidler leszögezte mint vezérgondolatot a *Sprachkunst*nak szánt cikkében: *Der Begriff des Sprachstils in der Literaturwissenschaft* (A nyelvi stílus fogalma az irodalomtudományban).<sup>19</sup> Értékesek ezek a közlések nemcsak azért, mert az ezen a területen végzett munkákat, amelyeket így egyedül Seidler képes áttekinteni, kritikailag megvilágítja, hanem elsősorban azért, mert itt az azonosítási (felismerési) értékeket művészi stílussá (többek között a „nyelvi képek összecsengése”, „a nyelvi alakulás ritmikus meghatározottsága”, „magánhangzó csengések”) desztillálják ki és a nyelvi stílus végleges fogalom-meghatározására teszik használhatóvá.

Hasonlóképpen az alapkérdésekhez vezet el R. Ingarden csatlakozó cikke: *Künstlerische Funktionen der Sprache* (A nyelv művészi funkciója),<sup>20</sup> amely az egyedi kutatásra buzdító indítékként a *Sprachkunst* első füzetében fontos feladatot tölt be.

Ha átnézzük a folyóirat további számait, egész sorfigyelemre méltó munkát találunk, amelyek azt bizonyítják, hogy azok a kritériumok, amelyek a műfaj-esztétikai meghatározásokból, toposz-értelmezésekből és motívum- vagy statisztikai analízisekből erednek, még mindig alapvetőek az irodalmi műalkotás megértéséhez, de gyakran újra definiálandók. Jellemzők erre az olyanfajta cikkek, mint *Satirische Parabeln. Robert Musil Tiergeschichten im „Nachlaß zu Lebzeiten”* (Szatirikus példabeszédek. Robert Musil állattörténetei a „Hagyatékok életében”) H. J. Halm-tól (Bonn),<sup>21</sup> *Darstellungsformen des Bösen* (A gonosz ábrázolási formái) E. Osterkamp-tól (Münster);<sup>22</sup> *Das Vergessen als hermeneutisches Prinzip* (A feledés mint hermeneutikai elv) W. Kohlschmidt (Bern);<sup>23</sup> *Sprachliche Grundlagen und Formen der Ironie* (Az irónia nyelvi alaphelyzetei és formái) W. Igendahl-tól (Bonn);<sup>24</sup> vagy a komparatistikus jellegű Richard v. Schaukal *Begegnung mit der französischen Literatur* (Richard v. Schaukal találkozása a francia irodalommal) R. E. Windthorst-tól (Calgary, Kanada).<sup>25</sup>

Ez a néhány, csupán a germanisztika szakterületéről megemlített munka, amely mostanáig más filológiákkal szemben túlsúlyban van, utal arra az általános vonalra, amellyel a *Sprachkunst* saját különleges feladatát teljesíteni akarja: A folyóirat emellett azt is szeretné világossá tenni, hogy Ausztria kutatási területén is, mint ahogy néhány más területen, képes a házigazda feladatait teljesíteni.

Kisebbségi érdeklődési kört fog át az *Österreich in Geschichte und Literatur* c. folyóirat. Ez az Ausztria-kutatás néhány speciális területére vonatkozó kutatási eredmények orgánuma, köztük az osztrák irodalmat is érintő eredményeké is. Az Institut für Österreich adja ki kéthavonta. A folyóirat címében megnevezett két súlypont az 1973-as évfolyamtól kezdve egy harmadikkal bővült, úgy hogy most mindenkor megjelenik egy-egy cikk a gazdaságföldrajz területéről. A három képviselt tudományágból származó munkák, amelyeket külön-külön szerkesztenek<sup>26</sup> egységes felfogást követnek: az osztrák gondolatot és működést kívánják magyarázni az ország politikai-társadalmi és kultúrtörténeti adottságaiból kifolyóan.

Az irodalomtudományi rész számára ebből az adódik, hogy az irodalomtörténeti tárgyalásmód kerül előtérbe. Érdekesek azonban ebben a folyóiratban mindenekelőtt azok a munkák, amelyek azokat a vonatkozásokat akarják feltárni, amelyek az úgynevezett utódállamok rokon szellemáramlatainak területére esnek. Meg kell itt említeni a következő cikkeket: *Österreichs Weg an die Adria. Das Bild Dalmatiens in der Reiseliteratur bis zu Hermann Bahr* (Ausztria útja az Adriához. Dalmácia képe az útleírás irodalomban Hermann Bahrig),<sup>27</sup> vagy *Gedanken über wesentliche Aspekte österreichisch-osteuropäischer kultureller Beziehungen. 1815–1848*. (Gondolatok az osztrák-kelet-európai kapcsolatok lényeges aspektusairól 1815–1848).<sup>28</sup> Különleges fontossággal bír ennek a folyóiratnak a

<sup>19</sup> *Sprachkunst*, I. évf. (1970) 1/2. füzet.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> *Sprachkunst* VI. évf. (1975) 1/2. füzet.

<sup>22</sup> *Sprachkunst*, V. évf. (1974) 3/4. füzet.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> *Sprachkunst*, II. évf. (1971) 2/3. füzet.

<sup>25</sup> *Sprachkunst*, V. évf. (1974) 3/4. füzet 244.

<sup>26</sup> Az irodalomtudományi résznek F. ASPETSBERGER a Klagenfurti Egyetem Germanisztikai Intézetének igazgatója a felelős kiadója.

<sup>27</sup> *Österreich in Geschichte und Literatur*, 20 (1976) 33.

<sup>28</sup> *Österreich in Geschichte und Literatur*, 19 (1975) 344.

keretében az osztrák irodalom önmegértésének és lehatárolásának problematikája, amelyet számos tanulmányban tárgyalnak.<sup>29</sup> Azért kell itt erre rámutatni, hogy milyen kritériumok alapján sorakoztat fel az osztrák irodalom sajátosságát a német irodalommal szemben, amely túlmutat egy csupán a gyökerekből eredő differenciáltságon.

Egy külön szakterület számára illetékesen jelentkezik az éppen újonnan megjelent folyóirat: *Informationen zur Deutschdidaktik* címmel, amely félévenként kíván téjékoztatni az irodalomtanítás módszerkritikájáról szóló vitákról és publikációkról. A didaktika tudományága, amely saját értékére vonatkozó igényével jelentkezik most már Ausztriában is, már értékes megfontolásokat dolgozott ki az irodalom közvetítésére, mindenneklőtt a Szövetségi Köztársaságban a legutóbbi években végzett úttörő munkákkal. Am hazánkban is folynak fontos vizsgálatok, például N. Griesmayernak, a bécsi germanistának igen nagy érdemű munkája, a *Lesebuch und Gegenwartsliteratur* (A jelenkori irodalom olvasókönyve)<sup>30</sup>; ezek arról győznek meg, hogy a didaktika területén az eszmefuttatási folyamatokat nem szabad már figyelmen kívül hagyni. Célrányosnak tűnik tehát, hogy a tudomány és a gyakorlati oktató tevékenység közötti kiegyensúlyozott kapcsolathoz az utat egy „referatums-organummal” — ilyen szerepet kíván betölteni az új vállalkozás — támogassák. Az első füzet 65 oldalán értekezéseket látunk alapvető kérdésekről, egy sor kutatási jelentést, amely az ifjúsági irodalomról szóló német didaktika elméleti területétől egészen a szociolingvisztikáig terjed. A szám felét mégis egy olyan feladatkörnek szentelték, amely itt *Kurrens bibliográfia recenziókkal* címet visel és talán ennek a szakfolyóiratnak legnagyobb értéke. Mert, noha abban látja célkitűzését, hogy a gyakorló pedagógusokat tájékoztassa, a bibliográfiai fejezetben valódi aranyzemesek találhatók nyelvészek, kommunikációkutatók és nem utolsósorban irodalomtörténészek számára. Az a számos recenzió, amellyel tele van hintve, részben annyira magas színvonalú, hogy az *Informationen* folyóirat rövid úton nemcsak értékes tudományos bepillantást közöl, hanem általában képet ad annak a germanisztikának a mai állásáról, amely nem is annyira az elefántesonttoronyban kíván tartózkodni, mint inkább valóságvonatkozású akar lenni.

E rövid szemlélődés csak néhány olyan vonatkozásra tudott rámutatni, amely az osztrák folyóiratok önértelmezését és munkaterveit felismerhetővé teszi. Hogy ezen a területen az osztrák hagyomány értelmében napfényre kerül-e valamely jellegzetesség, e kérdésnek megválaszolatlanul kell maradnia. Az osztrák irodalomkritika története, amely ezt a kérdéskomplexumot majd kellőképpen megvilágítja, egyelőre a kutatás terve marad.

INGEBORG BERNHARDT

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

\*

#### *A bemutatott folyóiratok*

*Literatur und Kritik*, Otto Müller Verlag, 5020 Salzburg, Postfach 167.

*Sprachkunst*, Verlag d. Österr. Akademie für Wissenschaften. 1010 Wien, Dr Ignaz-Seipel-Platz 2.

*Österreich in Geschichte und Literatur*, Institut f. Österreichkunde 1010 Wien, Hanuschgasse 3.

*Informationen zur Deutschdidaktik*, Verlag Carinthia, 9020 Klagenfurt, Völkmarkter Ring 25.

<sup>29</sup> HERBERT SEIDLER: Die österreichische Literatur als Problem der Forschung az *Österreich in Geschichte und Literatur*-ban, 14 (1970) 354—368. Ugyanő: Die künstlerische Voraussetzungen für die österreichische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. az *Österreich in Geschichte und Literatur*-ban 13 (1969) 81—94.

ADALBERT SCHMIDT: Der Österreich-Gedanke in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. In: *Geschichte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (1970) 111—133. az Institut für Österreich-kunde különkiadása.

ALPHONS Lhotsky: Das Problem des österreichischen Menschen. Az *Österreich in Geschichte und Literatur*-ban, 12 (1968) 437—451.

<sup>30</sup> NORBERT GRIESMAYER: *Lesebuch und Gegenwartsliteratur*. Klagenfurt (Verlag Carinthia), 1975.

## Francia *Austriaca*

Ausztria mozgalmasságában tanulságos története, sajátos eredményekben gazdag kultúrája és irodalma egyre inkább felkelti a kutatók figyelmét. Szakmai körökben már köztudott az amerikai germanisztika számos neves képviselőjének Ausztria-központú érdeklődése. A Német Szövetségi Köztársaságban a Saarbrückeni Egyetem évek óta külön intézetet működtet Musil és kortársai művének feltárására. Triesztben, Moszkvában és Nyugat-Berlinben eredményes és a továbbiakban is rendkívül ígéretes munka folyik az egyetemeken e sokoldalú témakör keretében. És újabban beszédes dokumentuma akad annak, hogy Franciaországban is igen sok tudós az osztrák jelenségek felé fordul.

Ez a dokumentum egy *Austriaca* című új folyóirat, mely a Roueni Egyetem égisze alatt jelenik meg és melynek szerkesztő bizottságában a Sorbonne, a Párizsi Egyetem néhány intézete, az Orleansi, a Nizzai, a Strassburgi és természetesen a Roueni Egyetem számos neves germanistája foglal helyet. A félévenként (májusban és novemberben) megjelenő füzetekből már kettő látott napvilágot, és impozáns tartalmuk és külalakjuk egyaránt dicséri Félix Kreissler, szerkesztőségi titkár aktivitását.

Méltányos elve a szerkesztésnek, hogy nemcsak francia, hanem nemzetközi szerzőgárda előtt is nyitva állnak a folyóirat hasábjai. Külön érdekessége a kiadványnak, hogy minden szám tematikai egységet képez. A tervek szerint ilyenek a jövőben: Gazdasági és társadalmi élet Ausztriában; Az osztrák regény; Az osztrák zene; Történelem és történetírás Ausztriában.

Az *Austriaca* legfrissebb száma a modern osztrák színházzal, annak hagyományaival és újszerűségével foglalkozik Bauer, Bernhard, Bruckner, Canetti, Handke, Hochwälder és — főként — Horváth színpadi oeuvre-jének az alapján. Jean-Marie Valentin (Strassburg) csoportosította-egyesítette e szám tanulmányait, melyeket — többek között — Roger Bauer (München), Richard Thieberger (Nizza) és Alfred Doppler (Innsbruck) jegyez. A szerkesztési koncepció egyrészt a tárgyalt osztrák irodalom egyik karakteristikumaként annak sokféle hatással szembeni érzékenységet és befogadóképességét emeli ki, másrészt ennek a színműirodalomnak Brechthez való viszonyát igyekszik megvilágítani. Ha a magunk részéről nem osztjuk is azt a felfogást, miszerint az összes említett írók távol állanak mindennemű „affirmatív (sőt evolutív és dialektikus)” színházról, hogy semminemű esztétikai vagy politikai doktrínát nem követnek, mégis örömmel üdvözljük az *Austriaca* kezdeményezésének komolyságát és — remélhetőleg újszerű tudományos látásmód elől sem elzárkozó — nyitottságát.

Sz. Zs.

### 1969. 1. számunk tartalmából:

Kelet-európai irodalmak a századfordulón	1
Vajda György Mihály: Vázlat a századforduló irodalmáról	3
Dobossy László: A modern cseh költészet forrásvidékéről	14
Sziklay László: A századforduló szlovák irodalma a Monarchiában	23
Gáldi László: Erdély román irodalma a századfordulón	35
Mádl Antal: Az osztrák századforduló	53
Bernáth Mária: A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák-Magyar Monarchiában	65
VITA	
A magyar századvég modern prózai törekvéseiről (Czine Mihály, Németh G. Béla, Diószegi András)	77
DOKUMENTUMOK	
SZEMLE	

## *A salzburgi egyetem német nyelvi és irodalmi intézete*

Az egyetem germanisztikai szakát, történeti stúdiumként, a Grimm-testvérek alapították. Diakronikus jellege a XIX. század folyamán még tovább erősödött, egészen Hermann Paulig, aki már csak a nyelvtörténetben látta a germanisztikai kutatások tudományos jellegének biztosítékát. Az egyetem oktatási-kutatási tevékenysége és az igényesebb tudományos művek csak ritkán foglalkoztak a jelenkori német irodalom történetével. Az a felfogás uralkodott, hogy a nem lezárt fejlődési folyamatok, amelyekről még nem áll rendelkezésre az írásos adalékok lezárt összessége, semmi esetre sem a tudomány, legfőképpen az újságírás tárgykörébe tartoznak.

A szinkronikus nyelvtudomány térhódítása fokozatos változáshoz vezetett. Ennek a tudományos irányzatnak a képviselői korunk nyelvi rendszerét vizsgálták és — az eddigi állásponttal ellentétben — erre vonatkoztatták és építették fel a történeti kutatást. Az irodalomtudományban a hasonló kiindulópont majdnem ugyanakkor, de mindenképpen csak valamivel később vált általánossá. Ebben természetesen szerepet játszott az a módszertani megfontolás is, hogy annak, amit a múltra vonatkozólag dolgoztak ki, be kell igazolódnia a jelenben és a jellel kapcsolatban is, hiszen különben csak korlátozott érvényű lehet. Ennél a szempontnál még fontosabb volt az ötvenes évek óta egyre erősödő érdeklődés a kortársi irodalom, azaz ennek esztétikai jellege és társadalmi jelentősége iránt.

A salzburgi egyetem német nyelvi és irodalmi intézete 1964-ben történt alapítása óta a germanisztika fentebb vázolt új fejlődési irányának szellemében értelmezi feladatát, anélkül azonban, hogy elhanyagolná ezáltal a kérdések történeti megközelítését. Nem utolsósorban ez is az oka annak, hogy ez intézet hatása az egyetem falain túl is egyre jelentősebbé vált s ma már ismert tényezője Salzburg kulturális életének. A jelen ismertetésben csak az intézet jelenlegi tevékenységének egyes vonásait és a nemrégiben befejeződött kutatások közül néhányat szeretnénk kiragadni, hogy bizonyítsuk, amit az előbbiekből állítottunk, s hogy érzékeltessük, milyen széles az intézet munkájának spektruma.

Az úgynevezett régebbi részlegben a jelenkor osztrák-német nyelvéről, a tömegtájékoztatói eszközök nyelvéről és a jelenkori nyelv nyelvi normáiról tartanak előadásokat és szemináriumokat. Az utóbbi témát Reiffenstein professzor *Nyelv és norma* című 1972-es székfoglaló előadása tárgyalta először a nyilvánosság előtt. Az ebben a témakörben folyó kutatások ösztönzésének eredményeképpen részben már születtek, részben pedig még készülnek olyan disszertációk és házi dolgozatok, amelyek a nyelv szituáció- és rétegspecifikus használatával foglalkoznak. Közülük egyet 1975-ben már nyomtatásban is kiadtak, mégpedig Andreas Weiss *Spontan beszélgetések szintakszisa. A szituáció és a téma hatása a nyelvi viselkedésre* című munkáját.

Az úgynevezett újabb és az osztrák részlegben minden szemeszterben legalább egy tanfolyam jelenkori irodalmi témával (pl. novellisztika, regénystruktúrák, a nyelv tematizálódása, a tömegtájékoztatói eszközök irodalma, munkairodalom, módszertani problémák) foglalkozik. Schmidt professzor már korábban két kötetben dolgozta fel a XIX. és a XX. század osztrák irodalmát. Weiss professzor az 1945 utáni irodalomról írt összefoglaló művet, jelenleg pedig, dr. Sigrid Schmiddel együtt, az ehhez kapcsolódó antológián dolgozik. Weiss—Adolf Haslinger professzor, dr. Donnenberg és dr. Rossbacher társaságában — rádiósorozatot is készített, amely 1973-ban *A jelenkori irodalom és megértésének módjai* címen könyv alakban is megjelent. A cím elárulja, hogy a mű nem csak szakmabelieknek szól. Hatása, amint ezt számos disszertáció és házi dolgozat is bizonyítja, a hallgatók körében sem maradt el. Ezek közül néhány, amely Hermann Broch, Hans Lebert, Gerhard Fritsch, Thomas Bernhard és Peter Handke osztrák írókkal foglalkozik, nyomtatásban is megjelenik majd.

A tudományos munka nem az irodalmi élettől elszigetelten folyik. A *Leserlamp*e

(Olvasólámpa) irodalmi fórum, amelyet dr. Dannenberg alapított s most az egyetem végzős hallgatói vezetnek, jobban és kevésbé ismert német nyelvű írókat hív meg előadásokra és beszélgetésekre Salzburgba. Az egyetem professzorainak, tanársegédeknek és hallgatóinak egy csoportja három éve aktívan részt vesz a Raurisban rendezett irodalmi napokon.

Az irodalomszociológiával kapcsolatos történeti munkák, mint pl. az, amely *Az ifjú-németek publicisztikájával*, vagy az, amely a *Heimatrom*mal foglalkozott, s a drámaszövegek fogadtatására vonatkozó kísérleti vizsgálatok vezettek annak az empirikus vizsgálatnak jelenleg tárgyalt tervéhez, amelyet *Az irodalom fogadtatása julusi településeken (Az olvasás vidéken, Salzburg tartomány példáján)* címmel dr. Walter Hömberg és dr. Karlheinz Rossbacher vezet majd.

Az iskolákkal való kapcsolatot az egyetemen a magasabb iskolákon működő német-tanárok munkaközösségével való együttműködéssel, a szakdidaktika kiépítésén keresztül teszik intenzívebbé. Szakdidaktikai kézikönyvtárat alapítanak, az előírt „Didaktika és módszertan” mellett szakdidaktikai rendezvényeket szerveznek, amelyeken azokat a házi dolgozatokat vitatják meg, amelyek pl. az iskolai nyelvtanítással, a fogalmazás oktatásával, az iskolai játékkal, az osztrák iskolai olvasókönyvek elemzésével foglalkoznak. Dr. Donnerberg, a szakdidaktika tanára az egyetemen, a „fogalmazás-curriculum”-témakörben tervezési csoportot vezet, a Szövetségi Oktatási és Művészi Minisztériumban részt vesz a kísérleti német nyelvi tanterv összeállításában, amellelt pedig disszertációján dolgozik, amely az irodalomnak az iskolához és az iskolán kívüli nyilvánossághoz való eljuttatását tárgyalja majd.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk tehát: a salzburgi egyetem német nyelvi és irodalmi intézete nem él elefántosonttoronyban, elzárkózva a világtól.

WALTER WEISS

## Herbert Seidler munkássága

Aligha van napjainkban germanista szakember, irodalomtörténész vagy nyelvész, aki Herbert Seidler egyik-másik munkájával ne találkozott volna. A 71 esztendő akadémikus, aki több mint tíz éven át vezette a bécsi egyetemen az osztrák irodalomtörténeti és általános irodalomtudományi kutatásokat, széles körű egyetemi oktató- és kutatómunkája során a középkori Meier Helmbrechtől<sup>1</sup> kezdve egészen a modern XX. századi irodalomig<sup>2</sup> az osztrák és a német irodalomtörténet szinte valamennyi korszakával foglalkozott. Ezen belül kiemelkednek az osztrák irodalommal kapcsolatos kutatásai,<sup>3</sup> elsősorban Franz Grillparzerről és Adalbert Stifterről írt munkái,<sup>4</sup> de figyelemre méltóak a Goethe-<sup>5</sup> és Schiller-drámákat<sup>6</sup> elemző tanulmányok is. Az irodalomtörténeti munkák mellett Herbert Seidler poétikája<sup>7</sup> és stilisztikája<sup>8</sup> a germanisztika leggyakrabban használt kézikönyvei

<sup>1</sup> HERBERT SEIDLER: Der Meier Helmbrecht als deutsches Sprachkunstwerk. — In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 69 (1946) 3—35.

<sup>2</sup> HERBERT SEIDLER: Gegenwartsdichtung und Literaturwissenschaft. — In: *Wirkendes Wort* 7/5 (1956—57) 257—68.

HERBERT SEIDLER: Ernst Baeumeisters Theseus-Drama. — In: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*. Nr. 4. Innsbruck, 1956. 67—73.

<sup>3</sup> Ezek közé tartozik a számunkban közölt Seidler-tanulmány is az osztrák irodalom fogalmának fejlődéséről.

<sup>4</sup> HERBERT SEIDLER: Studien zu Grillparzer und Stifter. Wien, Köln, Graz, 1970. 283. = Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 1.

<sup>5</sup> HERBERT SEIDLER: Das sprachliche Bild in Goethes *Iphigenie* und Grillparzers *Sappho*. — In: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 6 (1959) 155—78.

<sup>6</sup> HERBERT SEIDLER: Schillers Braut von Messina. — In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft NF* 1 (1960) 27—52.

<sup>7</sup> HERBERT SEIDLER: Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. 2. Aufl. Stuttgart, 1959. Alfred Kröner Verlag, 712. = Kröners Taschenausgabe 283.

<sup>8</sup> HERBERT SEIDLER: Allgemeine Stilistik. 2. Aufl. Göttingen, 1963. Vandenhoeck u. Ruprecht.



közé tartoznak, amelyek más stilisztikai<sup>9</sup> és nyelvészeti<sup>10</sup> tanulmányokkal együtt nemcsak az irodalom-, hanem a nyelvtudomány szakembereinek érdeklődésére is számot tarthatnak. Hennig Brinkmann Herbert Seidler poétikájáról és stilisztikájáról szólva 1966-ban éppen azt hangsúlyozta, hogy azok legfőbb érdeme elsősorban abban áll, hogy napjainkban, „amikor a nyelvtudomány és az irodalomtudomány újra közelebb került egymáshoz”, Herbert Seidler a költészetet mint „lényegében nyelvi műalkotást” „a nyelv lényegétől” közelítette meg.<sup>11</sup>

Ez a szemlélet azonban nemcsak a poétikában és a stilisztikában érvényesült. Herbert Seidlernek, aki azt vallja, hogy az irodalomtudományi kutatómunka „első, alapvető területe” a stilisztika, s hogy „a stilisztikában ragadjuk meg a filológia egységét, amely egyaránt átfogja a nyelv- és az irodalomtudományt”, egész munkásságát meghatározta az irodalom nyelvi, stilisztikai szemlélete, beleértve az osztrák és a német irodalomtörténet egyes jelenségeiről, korszakairól, íróiról és műveiről írott tanulmányait és műelemzéseit is. H. Seidlernek ezt a kutatói alapállását munkatársai, barátai és tanítványai már 1965-ben megértették, amikor az akkor hatvanesztendős bécsi irodalomtörténész *Sprachkunst als Weltgestaltung*<sup>12</sup> című tanulmánykötetükkel ünnepelték. Azóta, a legutóbbi tíz esztendőben Herbert Seidler korábbi irodalomelméleti és stilisztikai tételeinek folyamatos újraértékelésével ismételtlen állást foglalt az irodalmi műalkotásoknak a nyelvi megközelítése mellett, s e szemlélet jegyében egyre többet szólt hozzá általános irodalomtudományi, tehát már nemcsak a germanisztikát érintő kérdésekhez. Így pl. több alkalommal is foglalkozott az esztétikai értékek meghatározásának rendkívül bonyolult és napjainkban oly sokat vitatott problémakörével. Sőt ennek a szemléletnek fórumot is teremtett, amikor 1970-ben megindította a legutóbbi évek egyik legrangosabb irodalomelméleti folyóiratát, a *Sprachkunst*-ot.<sup>13</sup>

A *Sprachkunst* első száma elé írt bevezető szavakban Herbert Seidlernek már általános irodalomtudományi törekvései jutnak kifejezésre, amikor a lap jellegéről és céljáról azt olvassuk, hogy az, jóllehet „az osztrák irodalomtudomány folyóirata” mégsem zárkózik az államhatárok közé, s hogy az osztrák valójában csupán „a vendéglátóra, a kiadóra korlátozódik”. Különösen jellemzőek a folyóirat nevével kapcsolatban kifejtett gondolatok: „A név [...] a tematikus súlypontot jelöli, [...] számot vet azzal a felismeréssel, hogy az irodalom tárgya a *nyelv művészete*.” (Kiemelés tőlem. — T. L.) A folyóirat nyíltságára, általános irodalomtudományi törekvéseire jellemző, hogy az „minden irodalomnak és korszaknak” s a „legkülönbözőbb vizsgálati módszereknek” kaput nyit, közölni kíván „német, angol, francia és orosz nyelvű munkákat” azzal a céllal, hogy hidat verjen azok között a nemzetközi törekvések között, amelyeknek tárgya „a *nyelvi műalkotás*” (kiemelés tőlem. — T. L.).

Az irodalmi alkotások elemzéséről, ill. értékeléséről a napjainkban vallott rendkívül eltérő, egymásnak ellentmondó, sőt a szubjektív szempontoknak a túlhangsúlyozása miatt nem ritkán zavaros nézetek útvesztőjében szinte felbeesülhetetlen értékű az a világosan körvonalazott koncepció, amelyet H. Seidler fogalmaz meg, még akkor is, ha néhány tétele vitára vagy éppen a koncepció ismételt átgondolására készíti olvasóját.

Herbert Seidler korábbi stilisztikájának és poétikájának tételeit továbbfejlesztve az esztétikai jelenséget három „lényegi”, egymással elválaszthatatlanul összefüggő sajátossággal magyarázza: Ezek a formai eszközökkel kifejezett *alakiség*, ill. *alaki jelleg* (Gestalthaftigkeit, Gestaltcharakter), az *emberi tartalom* kifejeződése (das Menschliche) és végül az objektív világból nyert tapasztalatok alapján megfogalmazott *igazság megnyilvánulása* (Wahrheitsöffnung).<sup>14</sup> Jóllehet H. Seidler az első jegynek az esztétikum szempontjából döntően meghatározó jelentőséget tulajdonít, egyben azt is hangsúlyozza, hogy minden esztétikai jelenség oszthatatlan egészet alkot, amelyet bármely elemnek a kieme-

<sup>9</sup> HERBERT SEIDLER: Zum Stil des deutschen Präteritums. Wirkendes Wort 3 (1952–53) 271–79.

<sup>10</sup> HERBERT SEIDLER: Kritische Betrachtungen zum Problem von Sprache und Denken. — In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 2/1 (1954) 41–50.

<sup>11</sup> HENNIG BRINKMANN: Der komplexe Satz im deutschen Schrifttum der Gegenwart. — In: Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg, München, 1966. Verlag Anton Pustet, 13.

<sup>12</sup> Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg, München, 1966. Verlag Anton Pustet, 415.

<sup>13</sup> Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Szerk. HERBERT SEIDLER. Wien, 1970-től évente négy füzetben.

<sup>14</sup> HERBERT SEIDLER: Der Begriff des Sprachstils in der Literaturwissenschaft. Sprachkunst I. évf. (1970) 1–2. sz. 5.

lése megsért, s hogy „az emberi tartalom nélkül, az igazság megnyilvánulása nélkül az alakiság a pusztá formalizmus és esztéticizmus termékévé válna”.<sup>15</sup>

Seidler ezzel valójában a forma és a tartalom elválaszthatatlan egységének tételét fogalmazza meg, még akkor is, ha a tartalmat szubjektív és objektív komponenseire bontva, azokat mint az emberinek és az igazságnak a megnyilvánulásait különbözteti meg egymástól, emberin „az ember belső világának minden emberi rétegét, azok összességét” értve, így pl. „érzések, törekvések, fantáziaképek megformálását”, az igazság megnyilvánulásán pedig a műalkotás valóságának a műalkotáson és alkotóján kívüli, azoktól független valósághoz fűződő szükségszerű kapcsolatát.

Herbert Seidler az általános esztétikai tételt az irodalomra vonatkoztatva is érvényesíti. Konceptiója alapján az egyes művészetek közötti különbség valójában az alakiségben kifejeződő különbségekben keresendő. Ezek szerint az irodalmi műalkotás sajátos alakisága a költészet nyelvi kifejező eszközei által nyilvánul meg. Ezért nevezi az irodalmi alkotást következetesen — „nyelvi műalkotásnak” (Sprachkunstwerk) vagy éppen „nyelvig zárt költői világnak”.<sup>16</sup> A nyelv ezek szerint az irodalmi mű alakiságát meghatározó anyag, amelynek sajátosságaiból egyben az is következik, hogy az irodalom „alakiséga” nem pusztán külső formai jegyekben nyilvánul meg. Míg ugyanis más művészetek alakiságukkal optikai vagy akusztikai benyomásokat keltenek, a nyelvi műalkotás a nyelvi akusztikai hatás mellett nyelvi jelentéstartalmat is közvetít. Sajátossága ugyanakkor az is, hogy a jelentéstartalommal rendelkező szavaknak vizuális képzeteket megjelenítő funkciójuk is van. A nyelvi eszközökkel megteremtett alakiság azonban az irodalmi alkotás esetében sem nyújthat önmagában esztétikai értéket. Ahhoz ugyanis, hogy a nyelvi műalkotás esztétikai értékű legyen, éppúgy, mint más művészeteknek egy oszthatatlan egészen belül integrálnia kell a másik két alapvető esztétikai tényezőt is, az emberi tartalmat és az igazságot. Pontosabban, azon művekben, amelyekben az integráció nem érvényesül maradéktalanul, vagy akár mesterkélt, az érték jelentősen csökken. Herbert Seidler erről így ír: „Az emberi tartalom és az igazság a műalkotásban csak annak alaki jellegében lehet jelen. Amennyiben az emberi tartalomnak és az igazságnak az alakiság egészébe való beleolvadása nem sikerül, úgy egyértelmű az értékesítkés.”<sup>17</sup> Ugyanígy csökkenti az értékét az egyes komponenseknek az integrációt sértő túlhangsúlyozása. A pusztá alakiság H. Seidler szerint legfeljebb „formalista virtuozitás”. A belső emberi tartalomnak csupán a szavak jelentéséhez való kötődése „gicces hangulatkeltség”, amelynek nyomán a műalkotás „formára és attól elválasztható tartalomra esik szét”. Amennyiben pedig a nyelvi műalkotás a külső, objektív valósággal kapcsolatos igazság megnyilvánulását nem integrálja kellőképpen, úgy a mű az integráció hiányának mértékében a „nyelvi műalkotás” (Sprachkunstwerk), ill. az „esztétikus nyelvi alkotás” (ästhetisches Sprachgebilde) kategóriájából a művészetén kívüli „tárgyi ábrázolás” kategóriája (Sachdarstellung) felé tolódik el,<sup>18</sup> vagy éppen sematikus tendenciaköltészetté válik.

Hangsúlyozzuk azonban, hogy ebben a vonatkozásban nem felhasználási, hanem integrálási mértékről van szó. A fenti tételek semmi esetre sem jelentik a műalkotások tartalmi érvényesülésének korlátozását, vagy akár keletkezési koruk történelmi valóságának kizárását a művészetből. Herbert Seidler rendszere a legkevésbé sem zárja ki az objektív világot az esztétikumból. Ellenkezőleg: az esztétikai jelenség egyik lényegi sajátossága (az igazság megnyilvánulása) egyenesen megköveteli a külső világról nyert tapasztalatok kifejezését. Anélkül éppúgy veszítene a művészi alkotás az esztétikai értékéből, mint az emberi tartalom nélkül, az ember lelki világának érzelmi megszólaltatása nélkül. Ha azonban Herbert Seidler a tudományos vagy tájékoztató irodalom, az értekezés, levél, cikk vagy beszéd stb. sajátosságaira, azoknak kizárólag a külvilágra utaló tárgyas ábrázolására (Sachdarstellung) hivatkozik, és azt szembeállítja az esztétikus ábrázolással, valójában az oszthatatlan egészet teremtő művészi alkotás minden részletének a teljes integrációját követeli meg. Ezek szerint az objektív világgal kapcsolatos igazság megnyilvánulásának éppúgy be kell épülnie az öntörvényű műalkotásba, mint az emberi tartalom bármely más megnyilvánulásának. Ezekkel a kérdésekkel kapcsolatban így ír az értékelésről írott tanulmányában: „... egyszerű megfontolásokból is következik, hogy azt, amit mi a költemények tartalmának (Gehalt) nevezünk, ugyancsak be kell vonnunk az értékelési folyamatba.

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> HERBERT SEIDLER: Zum Wertungsproblem in der Literaturwissenschaft. — In: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd 262 (1969) Abhandlung 3. 23.

<sup>17</sup> Uo. 24.

<sup>18</sup> H. S.: Der Begriff des Sprachstils, i. m. 16—19. — H. S.: Die Dichtung, i. sz., 146—56.

Egyrészt azért, mert igen gyakran tartalmaz a műalkotás szociális, vallásos, politikai és más értékeket, amelyek az esztétikai jelenséget megalapozzák. . . Másrészt azonban minden költői alkotás mint történelmi jelenség sokféle módon kapcsolódik egy történelmi világban az önmagán kívül álló más értéktartományokhoz.” A koncepció alaptételeiből következő lényegi észrevételeit ezzel kapcsolatban így összegezi Herbert Seidler: „... minden tartalmi résznek teljesen be kell épülnie a művészi alkotásba, azzal eggyé kell olvadnia, amint a szaknyelv mondja, integrálnak kell lennie. Ha a tartalmának a beillesztése nem sikerül maradéktalanul, ha a tartalmi csak a felhasznált szavak jelentésében rejlik, ugyanakkor azonban a mondatok mozgásában, a nyelvi képek összességében, a jelképekben, a szerkezetben, a hangzás lehetőségeiben stb. azonban már nem, akkor ez értékesítőkenést jelent, mivel az esztétikai jelenség nem képez egységes egészet.”<sup>19</sup> Ha azonban az esztétikusnak a három alapvető kritériumát tartalmazó integrált és oszthatatlan egységes mű létrejön, úgy Herbert Seidler szerint „a költemény rangja annál magasabb, minél mélyebben él benne az emberi tartalom, minél jelentősebb benne az igazság megnyilvánulása”<sup>20</sup> (kiemelés tőlem — T. L.).

Seidler szerint ezeket az írókkal és az irodalmi alkotással szemben támasztott követelményeket az irodalomtudományi kutatónak, a közművelődés színvonalát alakító irodalomkritikusnak, sőt a pedagógiának egyaránt számon kell tartania. Az irodalomtudományi munkának, amely e követelményrendszert szem elől téveszti, eleve kérdéses az értéke. Ezért veti el a bécsi irodalomtörténész az életrajzi, a pszichológiai, a szellemtörténeti elemzést, amelyek, ha eltérő módon is, de sajátos szempontjaikon belül többé-kevésbé kizárólag az emberi tartalom különböző megnyilvánulásait kutatták, másrészt az úgynevezett „immanens műelemzést”, amely a műalkotást az alkotó embertől függetlenül, sőt azt kizárva vizsgálja, akárcsak a strukturalisták többsége is. S ugyanakkor jellemző Herbert Seidlerre az is, hogy pl. Wilhelm Emrichhel vitatkozva (aki az „erkölctelennek”, „kifejezetten szexuálisnak”, „társadalom- és államellenesnek” minősített tartalom negatív értékelésével mond ítéletet az esztétikai érték felett<sup>21</sup>) koncepciója jegyében visszautasítja az esztétikai értékeknek a költészetben kívüli értékekkel való megítélését, annál is inkább, mert az erkölcsi szemlélet értékrendszere Herbert Seidler szerint nézőpont kérdése. Egyetlen támpont e téren az emberi tartalom követelménye lehet. Arra azonban Seidler szerint az ambivalens, sőt a sok- vagy többértékű ítélet is jellemző: Ami valamely szempontból érték, az lehet más szempontból értéktelen, ezért a szempontok összekeverése, az esztétikusnak morális alapon történő megítélése eleve elhibázott. Emrich azon tételével szemben, amely szerint a valódi műalkotás etikai szempontból is értékes és „nem veszélyeztetni az ifjúságot”, Seidler azt hangsúlyozza, hogy „az ifjúságot a rossz műalkotások, az epigon formában nyújtott egyhangú idolizálás”, „a magas erkölcsi ideálok egyoldalú és ezért hamis bemutatása” veszélyeztetni, mert az ilyen „művészetben” nevelt ifjúság esztétikai hozzáértés hiányában a magas színvona lúból is kiemelve szemléli azt, ami integrált.<sup>22</sup>

Közvetlenül vagy közvetve Herbert Seidler valamennyi napjainkban írt munkájában kifejezésre jutnak irodalomelméleti koncepciójának fentebb vázolt tézisei: Közvetlenül akkor, amikor a stílus fogalmáról, az értékelés, az esztétikai értékmeghatározás elméletéről és gyakorlati módszereiről ír, vagy amikor korábbi kutatásait folytatva Grillparzer nyelvi kifejezőeszközei mögött keresi és elemzi az „emberi tartalom” és „az igazság megnyilvánulásának” formáit.<sup>23</sup> De közvetve akkor is kifejezésre jutnak, amikor Hermann Pongs ambivalencia-tézisét értelmezi, tisztázva annak felhasználási lehetőségeit és korlátait,<sup>24</sup> vagy éppen az összehasonlító irodalomtudományról fejti ki gondolatait.<sup>25</sup>

Végezetül megjegyezzük, hogy Herbert Seidler a közismert bécsi germanista, az általános irodalomtudomány kiemelkedő szakembere egyben kitűnő pedagógus is. Akik

<sup>19</sup> H. S.: Zum Wertungsproblem . . . , i. m., 28.

<sup>20</sup> Uo. 29.

<sup>21</sup> Uo. 29.

<sup>22</sup> Uo. 30.

<sup>23</sup> HERBERT SEIDLER: Versuch über Grillparzers Sprachkunst. *Sprachkunst*, 3. évf. (1972) 3–4. sz., 446–67.

<sup>24</sup> HERBERT SEIDLER: Der Ambivalenzbegriff in der Literaturwissenschaft. — In: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd 262 (1969) Abh. 3., 35–54.

<sup>25</sup> HERBERT SEIDLER: Was ist vergleichende Literaturwissenschaft? — In: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd 284 (1973) Abh. 4., 1–18.

néhány esztendővel ezelőtt August Wilhelm Schlegelről tartott budapesti előadásán jelen lehettek, aligha felejtették lebilincselő egyéniségét, előadásának logikusan egymásra épített tételeit a német romantikus bécsi hatásáról, vagy azt, ahogyan kitűnő pedagógiai érzékkel egy mellékmondatában, a magyar hallgatóságot szinte felszólítva a kutatásra, arra utalt, hogy A. W. Schlegel bécsi előadásán feltehetőleg magyar hallgatók is jelen lehettek. Ez a pedagógus egyéniség abban is kifejeződik, hogy az elméleti munkák ismételt kitérnek művészetpedagógiai és közművelődési kérdések fejtegetésére, az irodalomtudomány közművelődési feladatainak hangsúlyozására. Végül pedig megnyilvánul Herbert Seidler tanulmányainak és dolgozatainak szabatos és világos nyelvén, logikus és könnyen áttekinthető gondolatmenetében, amit bizonyára jó érzéssel méltányolnak azok, akik egy kicsit is járatosak a terminus technikusokkal és bonyolult nyelvi struktúrákkal agyonkoleszt irodalomelméleti munkák mai labirintusában.

TARNÓI LÁSZLÓ

## Robert Mühlher kutatásai

Az 1910-ben született és 1954 óta a gráci egyetem germanisztikájának vezető professzorát, Robert Mühlhert, a szaktudományban ma úgy tartják számon, mint aki hazájában a második világháború után elsőnek szállt síkra az önálló osztrák irodalomszemlélet kialakításáért. A harmincas évek második felében megjelent első publikációi az Anschluß árnyékában az osztrák szerzetesi iskolák prizmáján megtört felvilágosodás filozófiai műveltségét sejtetik, amely nem zárkózott el a pozitívizmus elől, de elsődlegesen mégis szellemtörténeti áramlatoknak engedett és a mítosz és pszichológia együttes hatását sugározva fejezte ki az induló szerző osztrák voltát. Érdeklődési köre azóta is állandó: a teljes XIX. és XX. század első évtizedeinek irodalma.

Kutatói munkásságának első jelentős hányadát az 1951-ben megjelent *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts* c. tanulmánykötete összegezi, amely a német romantikusoktól (Kleist, Hoffmann) Gerhart Hauptmannon keresztül Thomas Mannig pásztázza végig a német nyelvű irodalmat és a mítoszvilág szimbolikájának feloldásában véli megtalálni az utat az irodalmi mű megértéséig. Egyes romantikusoknál és a századforduló óta egyre szélesebb körben terjedő, majd divattá, illetve a harmincas években ideológiai fegyverré emelkedő mítosz felelevenedése teszi aktuálissá Mühlhernek a mítosszal való foglalkozását. A szerző — akárcsak Thomas Mann — nagy segítséget és ösztönzőerőt talált ehhez a freudi nyomokon kimunkált lélektani kutatásban. Később tevékenységének ez a köre elsődlegesen a romantika és Goethe korára koncentrálódott, és különösen Eichendorff, valamint E.T.A. Hoffmann vonatkozásában ösztönzésül is szolgált a további romantika-kutatásban.

Némi fáziseltolódással indult, viszont később annál nagyobb figyelmet kapott Mühlher részéről a sajátos osztrák irodalmi vonulat. *Grillparzer és a német idealizmus* című, 1948-ban megjelent tanulmánya tudományos szinten az első jelentős lépés a háború utáni irodalomtudományban az önálló, a némettől elkülönülő osztrák irodalomszemlélet kibontakoztatásában. Célkitűzése messze túlmege az irodalmon; általános művelődéstörténeti, főleg szellem- és filozófiatörténeti irányba mutat, amikor a német idealista filozófia és a XIX. századi osztrák irodalom között párhuzamok helyett az ellentétes indíttatású és irányba mutató fejlődési tendenciákat munkálja ki. A kezdeti tapogatódzás némi bizonytalanságát érzékelteti, hogy az osztrák fejlődési vonulat elkülönülésére csak meglehetősen óvatos formában kerül sor, és gyakran háttérbe szorítja a régtől divatos porosz — osztrák szembeállítás tompított változata, az észak és dél közötti különbség hangsúlyozása, ami a szerző vallásos világnézetétől nem volt idegen.

Ugyancsak 1948-ban megjelent másik tanulmánya: *Ontologie und Monadologie in der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts* tovább mélyíti a felvetett problémakört és Leibnizhez megy vissza. A német felvilágosodásnak ez a korai, nagy filozófusa és politizsora, Mühlher bizonyításai alapján közvetlenebbül hatott Ausztriában, saját korától egészen a XIX. század közepéig, mint a német idealizmus nagyjai, például Kant. Arra a következtetésre jut — Seidler szava szerint —, hogy az osztrák szellemi magatartásra kevésbé az eszme egysége a jellemző, mint inkább a „monászok pluralizmusa a gondolkodási módszerben”.

Az eszmei, gondolkodási, szemléleti, magatartásbeli és természetesen világnézeti különbség e forrásvidékének bejárása után Robert Mühlher további kutatásaiban az

osztrák irodalom sajátos fejlődésvonulatát igyekszik bemutatni a barokktól a XX. század közepéig. 1969-ben megjelentetett prózaantológiájának bevezető tanulmánya kísérletet tesz arra, hogy a prózairodalomnak ezt a sajátos fejlődésvonulatát érzékeltesse; 1973-ban közreadott *Österreichische Dichter seit Grillparzer* című újabb, terjedelmes tanulmánykötete a jelentős osztrák drámaíró és napjaink közötti korszakot öleli fel. Több tanulmánya foglalkozik az osztrák dráma műfajával, amely legkorábban és legkézzelfoghatóbban demonstrálta a némettől elkülönülő osztrák vonulatot. A gyökerek Mühlher bizonyításai alapján visszanyúlnak a középkorba, majd különösen az ellenreformáció idején kibontakozott iskoladrámában érnek el sajátos szintet, hogy a barokk színpadi gépezettel egybeolvadva és némi olasz, spanyol, angol és francia hatással keveredve útjuk a bécsi külvárosi népszínművekig vezessen el. Mühlher Grillparzer esetében azt igyekszik bizonyítani, hogy a klasszikus tragédia mellett — talán elsődlegesen — meghatározó szerepe a bécsi külvárosi színházi életnek volt az osztrák magasszintű drámairodalom kialakulásában. A Gleich, Bäuerle, Meisl, majd Raimund és Nestroy nevével fémjelzett osztrák népszínmű ilyen szemlélettel nem valami oldalága egy magasrangú drámairodalomnak, hanem éppen-séggel a főáramot jelenti, amelytől Grillparzer sem állt távol, és amely még évtizedekkel később Arthur Schnitzlernél, Hugo von Hofmannsthalnál sem hagyható figyelmen kívül. A századforduló sajátos Burgtheater-stílusának a kialakulásánál is meghatározó tényező volt, sőt, ironikus éllel, némileg visszajára fordítva Ödön von Horváthnál és társainál is fellelhető.

Mühlher különleges szerepet tulajdonít az osztrák irodalomban a nyelvközpontúságnak. Ennek okait — más kutatókhoz hasonlóan — a különböző korszakok sajátosan osztrák helyzetében véli felfedezni. A drámai műfaj és az ezen belül kialakult és nagy tettséggel fogadott színpadi rögtönzés már korán kimunkálta a nyelvet és olyan hajlékony eleganciával, gazdag stílusárnyalatokkal látta el, ami nem volt feltétlenül sajátja az egyéb német nyelvterületek íróinak. A gazdag képiség főleg a prózában és az elbeszélő költészetben ugyancsak jellemző vonása az osztrák irodalomnak. De nem kerüli el Mühlher figyelmét az sem, hogy a soknemzetiségű és soknyelvű állam az idők folyamán nemcsak gazdagodást jelentett az osztrák irodalom és annak nyelvi köntöse számára, hanem veszélyeket is a nyelvre. A nyelvet középpontba állító filozófiai és írói-kritikusi szemlélet végigvonul az utolsó száz év osztrák irodalmában és a legkülönbözőbb formában jut kifejezésre: egyeseknél újra meg újra termékenyítőleg hat az irodalomra és még napjainkban is képessé teszi az osztrák költőket arra, hogy az izmusok nyelvét nyelvjárásukkal hozzák kapcsolathoz. Másoknál osztrák filozófiai indítás alapján a nyelv egyedüli meghatározójává válik irodalmi tevékenységüknek (Heimito von Doderer), ismét másoknál, mint például Karl Kraus esetében pedig fanatikus, már-már öncélú harc folyik a nyelv tisztaságának megóvásáért.

A századforduló táján európai szintre emelkedő és általános emberi problémákat megszólaltató osztrák irodalom sajátosságait Mühlher abban látja, hogy egyedülálló módon volt képes a múlt tradícióiból merítve a hagyományokat feleleveníteni és a jelen számára kamatoztatni. Így a romantikában a barokk és a felvilágosodásnak egyfajta szintézisét véli felfedezni. A századforduló jugendstílusában, amit közvetlenül Bécsre vonatkoztatva, a szecesszióval azonosít, a rokokónak és a biedermeiernek — nem is annyira mint irodalmi stílusnak, hanem inkább — mint életérzés megjelenítésének a felelevenedését látja.

Mühlherre egyébként jellemző, hogy a leibnizi tanokból kiindulva az osztrák viszonyokat nem egymással szembenálló, vagy időről időre szembekerülő erők harcának tekinti, hanem egységes egészbe tömörülő, egymást váltó — és a megváltozott körülmények között újra felelevenítő — folyamatnak fogja fel. E szempont érvényesítésére alkalmat ad az egész osztrák fejlődés konzervatív volta, elmaradottsága, lassú evolúciós és organikus vonulata, ami gyakran magával hozta az ellentétek letompítását. A gráci germanistának ugyanakkor vitathatatlan érdeme, hogy közvetlenül a felszabadulás után e kérdéskörre koncentrált kutatása azóta egész Ausztriában követőkre talált, akik e kezdeményeknek sokat köszönhetnek.

MÁDL ANTAL

## Rilke-centenárium — Rilke-irodalom

1975. december 4-én volt Rainer Maria Rilke születésének 100. évfordulója, a nagy ünneplések azonban elmaradtak. A centenárium legkiemelkedőbb eseménye a marbach-i Schiller-Nationalmuseum kiállítása volt, melynek Joachim W. Störck és két munkatársnője (Eva Dambacher, Ingrid Kußmaul) által összeállított katalógusa (*Rainer Maria Rilke 1875–1975. Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach a. N.* Hrsg. von Bernhard Zeller. — In Kommission Kösel Verlag, München 1975. VIII, 360 l.) egyben a centenárium legjelentősebb tudományos eredményét is jelentette. A katalógus önmagában is érdekes olvasmány, s nemcsak számos eddigi ismeretlen dokumentum (kiadatlan levelek, Rilkéről szóló nyilatkozatok stb.) közzétételével, hanem Rilke költészetének és kora társadalmi, politikai, művészeti, irodalmi eseményeinek kölcsönös kapcsolatba állításával sok szempontból újszerűen világítja meg a korábban teljesen apolitikusnak tartott költő életútját és művészi fejlődését. Különösen az ifjú Rilke és a kortársi cseh irodalom kapcsolatáról, valamint a Bajor Tanácsköztársaság időszakáról szóló fejezetek tartalmazznak sok, eddig figyelemre nem méltatott adatot.

A szövegkiadások területén a centenárium egyetlen újdonságot hozott, az Insel Verlag hasonmás-kiadásban, a Suhrkamp pedig a népszerű Bibliothek Suhrkamp című sorozatában (Bd. 414.) megjelentette Rilke 1921 áprilisában Berg am Irchelben írott *Das Testament* című prózai feljegyzéseit. Rilke magamentségnek szánta őket a *Duinói elégiák* befejezéséhez szükséges ihlet elmaradása miatt érzett elkeseredésében; magányát, visszahúzódsát magyarázta bennük hol egyes szám első, hol a felelősséget a külső körülményekre hárítva, egyes szám harmadik személyben. Ez az Ernst Zinn által szerkesztett és jegyzetelt kis kötet újabb adalék ahhoz a Rilke-képhez, mely a költőt mint önző, felelősséget nem vállaló, a való életből félrehúzódo esztétát tartja számon, s a fiatalabb nemzedék szemében oly ellenszenvenessé teszi.

A centenáriumra megjelent többi Rilke-könyv csak korábbi kötetek új kiadása: az Összes művek zsebkönyv formában 12 kötetben (*Sämtliche Werke in zwölf Bänden.*) a fordítások (*Übertragungen.* Hrsg. von Ernst Zinn und Karin Wais.), az ifjúkori naplók (*Tagebücher aus der Frühzeit.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber.), valamint a Lou Andreas-Salomével folytatott levelezés (*Rainer Maria Rilke—Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Neue erweiterte Ausgabe. Mit Erläuterungen, einem Nachwort und einem Register* hrsg. von Ernst Pfeiffer.). Ezek valóban létező hiányokat, rég nem kapható műveket pótolnak, nem helyettesítik azonban a kritikai kiadásnak számító *Sämtliche Werke* folytatását, a még mindig kiadatlan számos levél, fordítás, napló és jegyzetfüzet megjelentetését. Ezeknek fontosságára nemcsak a marbach-i kiállítás-katalógus, hanem több újabb megjelent tanulmány is felhívta a figyelmet.

A Rilkéről szóló irodalom elmélyítéséhez az Insel Verlag elsősorban Ingeborg Schnack kétkötetes Rilke-életrajzának (*Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes.*) megjelentetésével járult hozzá. E lelőhely-, név-, mű- és földrajzi mutatóval ellátott 1300 oldalas munka összefoglalja Rilke életéről szóló ismereteinket, és jó néhány eddig publikálatlan levélrészlet közlésével kiegészíti azokat. Kár, hogy olvasmányoknak és nem kézikönyvnek készült, s idézeteit, éppen az eddigi ismeretlen levelek esetében nem mindig lehet visszakeresni. A lelőhely-mutatóban ugyan sokhelyütt megadja, hol található a kéziratok vagy azok másolatai, de a jegyzék hiányos. Pedig, hogy mennyire szükség lenne az ilyen visszacsatolásokra, mutatja az alábbi példa. Rilke 1919. március 29-én Karl von der Heydthez írott eddigi kiadatlan leveléből Schnack egy francia verssort idéz, s kiemeli, hogy Rilke Mont-St.-Michel francia városkáról ír benne, a lelőhelyet azonban nem közli. Ugyanebből a levélből hosszabb részletet hoz a marbach-i katalógus is, s abból kiderül, hogy benne Rilke a Bajor Tanácsköztársaság vereségének okairól is ír, s a

megalkuvásokra vezeti vissza. A *Sämtliche Werke* Ernst Zinn által összeállított kronológiájára hivatkozva viszonylag ritkán tünteti fel az egyes versek keletkezési idejét, pedig ezáltal az életrajz és mű szervesebb egységét teremthetné meg. A könyv nagy része levelekből iszedett idézetekből áll. A regiszter segítségével könnyen megtaláljuk benne Rilke véleményét olvasmányairól, kortársairól, írókról, művészekről, de ezt a szolgálatot megtenné egy esetleges összegyűjtött levelezéskötet névmutatója is. Így e *Lebenschronik* tekintélyes terjedelme ellenére sem tekinthető a Rilke-kronológia végleges összefoglalójának.

Az Insel egy vállalatú összeolvadt Suhrkamp Verlag az 1974-ben kiadott három dokumentum-kötet (*Materialien zu Rainer Maria Rilke*, „*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*”; *Die Weise von Liebe und Tod. Texte und Dokumente*; *R. M. Rilke Über Dichtung und Kunst*) után a centenáriumi évében három újabb művet bocsátott a közönség elé: a Suhrkamp Taschenbuch sorozatban kiadta Jeans Rudolf von Salis még 1936-ban írt *Rilkes Schweizer Jahre* (Bd. 289.) című könyvét, *Nirgends wird Welt sein als innen* (Bd. 288.) címmel Erich Heller Rilke-tanulmányait, valamint az 1974 áprilisában Lexingtonban (USA, Kentucky) tartott Rilke-szimpozium előadásait *Rilke heute* (Bd. 290.) címmel.

Az amerikai germanista, Erich Heller kötete három tanulmányt tartalmaz. Az elsőben hosszú kultúrtörténeti bevezető után Rilke és Hegel, a másodikban Rilke és Nietzsche gondolati rendszerének hasonlóságairól ír, annak tudatában, hogy Rilke sohasem olvasta Hegelt, s a *Düinói elégiák* és az *Orfeusz-szonettek* keletkezésekor Nietzschével sem foglalkozott. Párhuzamai ugyan sok esetben meggyőzőek, e nem közvetlen hatáson alapuló hasonlóság okainak magyarázatára azonban nem vállalkozik. A harmadik tanulmány szépen megírt, de szinte semmit sem mondó esszé Párizs hatásáról Rilke életében és költészetében.

A Rilke-centenáriumnra megjelent könyvek közül kiemelkedik a *Rilke heute* (*Beziehungen und Wirkungen*. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Störck.) című kiadvány, melynek 13 tanulmánya hű tükörképe a nyugati irodalomtudomány mai állásának, a neopozitivizmustól a műközpontú elemzésen keresztül a szociológiai érdeklődési irányzatokig az egymással össze nem egyeztethető módszerek egymás mellett élésének. Találunk benne műelemzést (Brigitte L. Brandly: *Rilke Buddha-versei 1905 és 1906-ból*, Walter H. Sokkel: *Az éleltelenedés folyamatához a Malte Laurids Brigge*ben), hatástörténeti kutatást mindkét irányban (Karl F. Webb a szecessziós stíluseszmeny, Ernst Fedor Hoffmann Clemens Brentano, Anthony Stephens Anna de Noailles hatását vizsgálja Rilke költészetében; Ulrich Fülleborn Rilke hatását Paul Celanra), valamint irodalomszociológiai vizsgálatokat (Rio Preisner: *Rilke Csehországban*, Egon Schwarz: *Rilke a nemzeti szocializmus időszakában*). A kötet egyik legérdekesebb írása Joachim W. Störck tanulmánya (*Emancipációs szempontok Rilke életében és műveiben*), mely — sok, eddig kevés figyelemre méltatott adatot közölve — a társadalmi érdeklődés alakulását kíséri végig Rilke verseiben és prózájában. A könyv szerzői nemcsak módszereikben, világnézetileg is jelentősen különböznek egymástól. Anakronisztikus ellentmondást találunk például J. W. Störck és Egon Schwarz tanulmányai valamint Joseph P. Strelka címadó esszéje között, mely „a konkrét líra, a dokumentum-színház és a roman nouveau korában” (15.) nosztalgiával sirja vissza Rilke költészetének szubjektívizmusát, minden irányba megnyilvánuló szeretetét, s cikkét az alábbi kérdéssel fejezi be: „Lehet-e egy kornak sürgetőbb igénye Rilke iránt, mint a mainak?”.

Rilke és napjaink emberének kapcsolatára keres választ az a *Rilke?* című kötet is, melyet Heinz Ludwig Arnold szerkesztésében a Text + Kritik adott ki. Ez a kis könyv költők, filozófusok, Rilke-kortársak és ma élők nyilatkozatait tartalmazza, a régiekét (Th. Mann, H. Hesse, A. Gide, P. Valéry, St. Zweig, B. Brecht, Lukács Gy., Kerényi K. stb.) rövid idézetek, az újakét (Hilde Domin, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Rainer Kirsch, Karl Krolow stb.) versek, nyilatkozatok, tanulmányok formájában. Bár a megszólaló 12 élő költőből egy kivétellel (Wolfgang Bittner) mindegyik elismeréssel szól Rilkéről, s Gunner Huettich statisztikai adatokkal bizonyítja, hogy az utóbbi években (1957 és 1973 között) az Egyesült Államokban jelentősen nőtt a róla szóló tudományos munkák száma (az említett időszakban 130 tanulmány, 51 disszertáció), a kötet végkicsengése mégis ellentmond Strelka véleményének. Erre utal a címben szereplő kérdőjel is: Rilke ma nem tartozik az olvasott költők közé, ma nem divat lelkesedni érte. A Rilke-kultusz rajongását követő ellenhatástól még sem az olvasóközönség, sem a szaktudomány nem tudott megszabadulni, az életmű maradéktalan megjelentetését és az objektív értékelést a centenárium sem hozta meg.

SZÁSZ FERENC

## Rilke a millenniumi ünnepségekről

A húsz és fél éves Rilke, aki már két önálló verseskötettel büszkélkedhetett, s saját költségén kiadott *Wegwarten* című folyóiratának már második száma is megjelent, 1896. május 22-én rokonai meghívására Prágából Budapestre utazott. Nagybátyja, Josef Müller, vámfőtiszt volt a budapesti Déli pályaudvaron, s a Krisztinavárosban, egy kertes házban lakott. Rilke és Josef Müller rokoni kapcsolatának fokát a Rilke-filológia még nem derítette ki, s szakkönyvek is csak annyit tudnak róla, amennyit maga Rilke írt le leveleiben. Hazai kutatások alapján sikerült megállapítani, hogy a budapesti német színház a Wollgasseban 1881-ben bemutatta *Nordlicht* (Északi fény) és *Sarah* című darabjait, s feltételezhető, hogy azonos azzal a Josef Müllerrel, akiről Szinnyei József is ír a *Magyar írók élete és munkái* IX. kötetében (459.).

Rilke, mint az alább következő levelekből is kiderül, nem érezte magát jól Pesten, s alig várta, hogy a nagy díszfelvonulás után (június 12.) haza mehessen. A millenniumi ünnepségek, melyeknek nem látta hitelességét, inkább taszították mint vonzották. Élményeit barátaihoz írott leveleiben fogalmazta meg. Ezek közül a székesfehérvári születésű, költőhöz, Rudolf Christoph Jenyhez (1858–1917) és az irodalomkedvelő bárónőhöz, Láska van Oestérenhez címzettek 1945–1946-ban New Yorkban publikálta Richard von Mises (Rainer Maria Rilke: *Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896*. Bd. 2–3. New York, Johannespresse.). Ezekből a terjedelmesebb levelekből közöljük azokat a részleteket, amelyek a budapesti rokonokat mutatják be, s melyekben Rilke a millenniumi Magyarországról alkotott véleményét mondja el.

*Rudolph Christoph Jennymek, 1896. május 31.*

... Die Reise war recht gut. Ich unterhielt mich mit einem etwa 18 jährigen Mädchen, welches allein aus Pardubitz, wo es auf Besuch gewesen war, nach Pest, in seine Heimat reiste; nicht der Sinn und Inhalt des ziemlich hohlen Gespräches entzückte mich, des reizende Radebrechen des Deutschen mit ungarischer Betonung unterhielt mich ausgezeichnet. — Von meinen Verwandten wurde ich auf dem Bahnhofe erwartet. Ueber die Art dieser Leute, zumal die meines Onkels, der unter dem Pseudonym Müller-Raro Stücke über kleinere Bühnen gehen ließ, spreche ich ein andermal — vielleicht schon mündlich. Er ist eine ausgesprochene Journalistennatur, dem die Phrase so geläufig ist, daß er sie nachgerade selbst für „Gefühl“ hält, der immer höhere Triebe in sich fühlt, aber in mehrjähriger Militärdienstzeit (er ist Oberleutnant) und der darauffolgenden Beamtenlaufbahn ganz und gar vertrocknet ist. So ein Stück „Donner“-natur. Doch darüber spricht sich mündlich besser. — Pest macht einen sehr weltstädtischen und vielleicht eben deshalb ziemlich physiognomielosen Eindruck. Buntes Gewirr in den breiten Gassen, Musik aus den zahllosen Kaffehäusern, die alle durch Riesenspiegelscheiben dreinsehen, und Carnevalartige-National-Gestalten, in verschnürten pompösen Costümen. Im großen und Ganzen eine Fülle von Eindrücken aber ohne Plastik, alle Gestalten wie Typen und Statisten. Keine große überwältigende Gesamttidee ausgeprägt in den einzelnen Strichen des Reisenrundgemäldes. Statt Ausstellung und Stadt tagaus tagein zu genießen sitz ich stundenlang in dem kleinen Vorstadtgärtchen, das das Häuschen meiner Verwandten umrahmt, in einer weinberankten Laube. Sitze dort und wäre am Liebsten schon wieder bei Euch — in Prag. Daß mich der Teufel daher hat verlocken müssen. Ich fühle ich bin hier nicht im richtigen Kreise. — Diese Leute mit dem Kirchturmhorizont, mit den kleinen Interessen und Sorgen widern mich fast ebenso an, wie meine Prager Verwandtschaft, wenngleich die Hiesigen noch meilenhoch über jenen stehen! In der Ausstellung ist vor allem der historische Teil interessant. Sonst wie alle Ausstellungen. — Man merkt die Absicht... etc....

*Láska van Oestéren bárónőnek, 1896. június 2.*

... Und Getöse gibst hier. Echt patriotisches Getöse. Wenn eine Hymne ertönt, oder eine Zigeunercapelle in volkvoller Czarde ihre schmach tenden Tänze spielt, da wird der Ungar feurig und furchtbar wie — (nun wie heißt doch unser geflügeltes Wort:) wie „ein verliebter Italiener.“ Pest macht mir indessen nicht den Eindruck von „Tausend und eine Nacht“, wie ich vermuthet eher wie „eine Nacht und tausend (Gulden nämlich)“



Das Treiben ist sehr bunt und lärmend, gleichwohl ziemlich physiognomielos. — Die Ausstellung ist in ihrem historischen Theil recht interessant, und das alte Ofen „und Constantinopel“ diese beiden auf Illusion berechneten Darstellungen stehen zum Mindesten auf gleicher Stufe mit „Alt Wien“ welches zur Zeit der Musik- und Theaterausstellung in Wien zu sehen war. . . .

*Rudolph Christoph Jennynek, 1896. június 5.*

...Vertrauen Sie, verehrter Meister, diese von mir ersehnte Hiobspost einer offenen Postkarte an; denn diese liest hier jedermann ganz scrupellos; so 'ne Hunnenart!

Ich weiß nicht, wie — aber mir geht es mit meiner Ungarfahrt wie Lenau mit der Amerikareise. Auch ich vermisse die „Nachtigall“: meine liedervolle Stimmung. Hier ein ewiges Gaffen tagaus, tagein. Stundenlanges Eckenstehen um ein paar buntverschürter Röcke und trüfängiger Magnatenhäuptlinge willen . . .

Zu alledem Hitze, Staub eine schreibtschlose Stube, deren Thüre sich ewig nur hinter lauter Besuchen schließt.

Nein, Meister, unser ist das ruhige Schaffen und das Genießen der Welt für uns in heimlicher Stille in ernsten Einverständnis; ueber Hurrahgeschrei, Uniformjubiläum und Alltagsstand sind wir hinaus.

*Rudolph Christoph Jennynek, 1896. június 9.*

... — Gestern war der große Festzug. Durch zwei Stunden zogen Männer, hoch zu Roß, in bunten farbenprächtigen Gewändern aus Sammt Seide und Zobel, reich mit Geschmeiden geziert an mir vorbei; lauter Magneten und Edelleute. Vom malerischen und dekorativen Standpunkt war dieses tolle Reiterbild im wolkenlosen Sommertag, der alle Farben noch frischer und flammernder machte — sehr schön . . . aber soll ein Volk in seinen Festen vom malerischen Standpunkte aus betrachtet werden. Fragezeichen. Gedankenstrich. — . . .

Bármily ellenszenves volt is Rilkének az ezeréves fennállását ünneplő Magyarország, a millenniumi nagy felvonulást Rilke mégsem feledte egészen. Emléke huszonhat év múlva váratlanul felbukkant egyik levelében. Számos arisztokrata levélpartnerője között akadt egy, akinek birtokai az egykori Magyarország területére estek: Margot Sizzo-Norris Crouy grófnő. A Vág völgyében fekvő Adamóc községi barokk kastélyában élő fiatal nemes hölgy, aki anyai ágon a Semsey grófok családjából származott, emlékezetébe idézte az egykori eseményt. Az emlékezés azonban átalakította az ifjúkori élmény értékelését. Míg 1896-ban éppen az ünnepségeket igazgató tevékenységét hiányolta, 1922-ben a németekkel és osztrákokkal szemben, akiknek nem volt eszméjük, a magyaroknak tulajdonított egyet, s azt — Rilke Ding-költészetének ismeretében érthető módon — egy tárgyban, a magyar szentkoronában vélte megtalálni.

*Margot Sizzo grófnőnek, 1922. július 15.*

... Haben Sie gelesen, mit welchen Worten kürzlich der Kaiser von Annam, Khai-Dinh, das Wesen des französischen Geistes neben den seines Volkes ausgewogen und, in orientalischer Anmut, gerühmt hat. Er sagte, in Paris: „Vous êtes une grande idée vivante, active, créatrice et féconde. Nous sommes une grande idée mélancolique et calme s'attachant avec charme au culte du Passé“ — ists nicht herrlich? Und wie wäre die Welt zu harmonisieren, wenn Völker sich einander so zugeben, jedes zu seiner Art und der des anderen ehrfürchtig und staunend zugestimmt. Dazu freilich ists not, daß man die Art rein erkenne, ja daß mans — ach — zur Art bringe und, und in der Mitte der Art, zur Idee! Wieviele Staaten könnten aus sich versichten, eine zu haben? Deutschland, in den vierzig Jahren seiner Pseudo-Prosperität, lebte von einer idée-fausse, einer idée-fixe — und mißbrauchte sein Talent zur Idee in diesen eitlen Irrtum —, Österreich war zu nachlässig, zu nonchalant, um sich zur „Idee“ zu durchdringen, die eine sehr gütige und versöhnliche hätte werden sollen; Ungarn müßte eine haben: denn sein Glauben an seine Krone, dieser stille, unbeirrliche Drang durch die Jahrhunderte hin, in einem Ding das Unbegreiflichste der Macht sich rein zu erhalten, kann nichts anderes sein, als eine große verschwiegene Idee; die Stephans-Krone wäre gewissermaßen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemeinsame hinein gesparten Kraft: sie denkt, es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte . . .

Noch weiß ich die besondere Art Herzklopfen, die mich (vor so viel Jahren! 1895, ich glaube,) in Pest überfiel, als Sie, die Krone, in den Festtagen der Milleniums-Feier, in ihrer eigenen Karosse ruhend, langsam, gegen Ofen hinauf an mir vorüberfuhr. Damals drängte meine Familie mich, mir einen Beruf zu wählen... Gäbe es nicht, bei so viel Beziehung zum Ding, zum gesteigerten, bedeutenden, zum endgültigen Ding, für unser-einen nur das e i n e Amt, wenn es ein völlig entsprechendes sein sollte: das des Erb-Kron-Hüters... ? ...

(A levelek fordítása:

R. Ch. Jennynek, 1896. május 31.

Az út elég jó volt. Egy 18 év körüli lánnyal beszélgettem, aki látogatóban volt Pardubitzban és egyedül utazott haza Pestre; nem a kissé üres beszélgetés értelme és tartalma ragadott meg, inkább az szórakoztatott kitűnően, ahogy vonzó magyaros kiejtésével a németet törte. — Rokonaim vártak a pályaudvaron. Ezekről az emberekről, főként nagybátyámról, akinek Müller-Raro álnéven írt darabjait kisebb színházak játszották, majd máskor, talán szóban beszélek. Tipikus újságíró-természet, aki oly gyakran használ közhelyeket, hogy idővel maga is érzéseknek tartja őket. Még mindig magasabb elhivatottságot érez magában, de a több évi katonai szolgálattól (főhadnagyként szerelt le) és a rákövetkező hivatalnokoskodástól teljesen beszűkült. Olyan lobbanékony természet. De erről szóban jobban lehet beszélni. — Pest nagyon világvárosias, és talán éppen ezért meglehetősen jellegtelen benyomást kelt. Tarka összevisszaság a széles utcákon, zene hallatszik a számtalan kávéházból, melyek mindegyike óriási tükörablakokon keresztül bámul ki az utcára. És karneváli, nemzeti díszbe öltözött figurák, díszes, zsinóros kosztümökben. Mindent összevetve számtalan benyomás, de alaktalanul, mindenki mintha szereplő és statisztá volna. Nincs egy nagy, mindent átfogó eszme, mely az óriás körkép egyes vonásaiban kifejeződhetne. Ahelyett, hogy a kiállítást és a várost élvezném, órák hosszat ülök a rokonaim házáat körülvevő kis külvárosi kertben, egy szőlőlugasban. Ott ülök, s a legszívesebben már megint az Önök körében lennék, Prágában. Mi az ördögnek kellett idejőnnöm! Úgy érzem, itt nem a megfelelő helyen vagyok. — Ezek az emberek, — templomtorony-horizontjukkal, kicsinyes érdekeikkel és gondjaikkal majdnem olyan undort keltenek bennem, mint prágai rokonaim, noha ezek még mindig jóval fölötte állnak az ottaniaknak. A kiállításnak főként a történeti része érdekes. Különben, mint minden kiállításnál, látszik a szándék... stb.

Láska van Oestéren bárónőnek, 1896. június 2.

És láрма van itt. Igazi hazafias láрма. Ha felhangzik egy himnusz, vagy a néppel teli csárdában a cigány sóvágó táncát húzza, tüzes lesz a magyar, és félelmetes, mint — (hogy is szól a mondás?) mint egy szerelmes talján. Pest eközben nem az „ezeregy éjszaka” benyomását kelti, mint vártam, inkább az „egy éjszaka és ezer (forintét)”. A nyüzsgés nagyon tarka és lármás, ugyanakkor meglehetősen jellegtelen. — A kiállítás történeti része elég érdekes, és a régi Buda és „Konstantinápoly”, ez a két illúzióra épített ábrázolás, legalább azon a szinten van, mint a „Régi Bécs”-é, amilyen az a zenei és színházi kiállítás idejében volt. ...

R. Ch. Jennynek, 1896. június 5.

Bizza, Tisztelt Mester, ezt a várva várt Hiob-hírt nyitott postai levelezőlapra, mert ezeket itt mindenki gatlástalanul elolvassa, olyan hűnmódra!

Nem tudom miért — de úgy vagyok ezzel a magyarországi úttal, mint Lenau amerikai utazásával. Nekem is hiányzik a „pacsirta”: a dallal teli hangulat. Itt nap mint nap örökös bárnézkodás van. Sarkon állás órák hosszat, néhány tarka zsinóros mente és csipás mágnásfő miatt. Mindehhez hőség, por, íróasztal nélküli szoba, melynek ajtaja állandóan látogatók mögött csukódik.

Nem, Mester, miénk a nyugodt alkotás, és titkos csendben, komoly egyetértésben a világ élvezése; a hurrá-kiállításokon, az egyenruhák feletti ujjongáson, az egész napon keresztüli ácsorgáson mi már túl vagyunk.

R. Ch. Jennynek, 1896. június 9.

Tegnap volt a nagy díszfelvonulás. Két órán át vonultak el mellettem férfiak, lovon, tarka, színpompás, bársonyból, selyemből és cobolyprémből varrt ruhákban, gazdagon ékszerekkel díszítve. Csupa mágnás és nemes. Festői és dekoratív szempontból nagyon szép volt ez a pompás lovaskép a felhőtlen nyári napon, amely minden színt még frissebbé és lángolóbbá tett, . . . de lehet-e egy népet ünnepein festői szempontból szemlélni. Kérdőjel. Gondolatjel.

M. Sizzo grófnőnek, 1922. július 15.

Olvasztam-e milyen szavakkal mérlegelte nemrégiben az annami császár, Khai-Dinh, a francia szellem lényegét, összevetve saját népe szellemével, s mily keleti kedvességgel dicsérte azt? Azt mondta Párizsban: „Vous êtes une grande idée vivante, active, créatrice et féconde. Nous sommes une grande idée mélancolique et calme s'attachant avec charme au culte du Passé” — nem csodálatos? És milyen harmonikussá lehetne tenni a világot, ha a népek egymást így elismernék, s tiszteletteljesen csodálkozva elfogadná mindenki a maga egyéniségét és a másikat. Ehhez természetesen szükséges, hogy az ember az egyéniségét tisztán felismerje, hogy egyáltalán „egyéniességgé” váljék, és az egyéniségben eszmévé. Hány ország tudná ezt az eszmét önmagában felmutatni? Németország álvirágzása negyven esztendejében egy hamis eszméből, egy rögeszméből élt — és ebben a hiú tévedésben rosszul használta eszmealkotó tehetségét —, Ausztria túlságosan hanyag és nemtörődő volt, hogy keresztül küzdje magát az eszméhez, melynek nagyon érvényesnek és megbékítőnek kellett volna lennie; Magyarországnak kellene, hogy legyen; mert hite koronájában, az a csendes, megtéveszthetetlen, sok évszázados törekvés, hogy a hatalom legérthetlenebb voltát egy tárgyban tisztán megőrizze, nem lehet más, mint egy nagy, titokban tartott eszme; István király koronája akkumulátora ennek az érinthetlenségben és közösségben összegyűjtött erőnek: ez a korona gondolkodik, valami gondolkodik benne, mint egy aranyos főben . . .

Még emlékszem arra a különös szívdobogásra, amely (oly sok évvel ezelőtt, talán 1895-ben) Pesten elfogott, mikor ő, a korona a millenniumi ünnepségek napjaiban, saját díszhintójában Buda irányában elvonult mellettem. Akkoriban a családom éppen arra kényszerített, hogy foglalkozást válasszak . . . Hát az ilyen ember számára, mint én, akinek oly sok kapcsolata van a dolgokkal, a felfokozott, jelentékeny, végleges dolgokkal, nem az egyetlen, igazán megfelelő hivatal lenne: a szentkorona-őr . . . ?)

SZÁSZ FERENC

**Das Detail und das Ganze. Überlegungen zum neuen Nestroy-Buch von Franz H. Mautner.** Heidelberg, 1974. Reihe: Poesie und Wissenschaft. Bd. 3.

F. H. Mautner könyve már külső megjelenésében is a sztenderd mű benyomását kelti. Szerzője felől közelítve meg: olyan munkásság megkoronázása, amely több mint negyven éve áll a Nestroy-életmű kutatásának és népszerűsítésének szolgálatában. Már itt tudatosan utaltunk Mautner munkásságának kétféle irányára — Nestroy művének megvilágítására és népszerűsítésére,<sup>1</sup> mert ez utóbbi mindig lehetővé tette Mautner számára, hogy ne csak a szűkebb szakmai közvéleményt vegye figyelembe. E könyv megírásakor is tekintettel volt a szélesebb nyilvánosságra, és részben ezzel magyarázhatók művének erényei és hiányosságai is.

A szerző kétféle célt tűz ki maga elé: egyrészt az utolsó 15 év „Nestroy-robbanása”<sup>2</sup> után, amely az alig több mint hat színdarabra való koncentrálás miatt egy sok mindent elhallgató túlértékeléshez, az „egyoldalú szemléletmód” következtében pedig „megbízhatatlan kritikákhoz” (15.) vezetett, fel szeretné hívni a figyelmet Nestroy egész munkásságára, másrészt Nestroy életművének azon vonásaira, amelyek ellenszegülnek egy túlságosan egysíkú interpretációnak. Mautner ezzel a „teljes Nestroy”-t kívánta bemutatni, teljességre törekszik, olyan teljességre,

melytől a „lényeg megértését” reméli. (15.) Három — az ismétléseket elkerülhetetlenné tevő — nagy részben tesz erre kísérletet: *A mű* (23–114.), *Művek* (117–346.), *A hatás* (349–373.). Az első részben Mautner — elébe vágva a nagyszámú rész-elemzés eredményeinek — e fentebb említett „lényeg” ábrázolására tesz kísérletet. A II. részben bemutatja mind a 78 színdarabot, az 5 drámai egyveleget s itt ismertet néhány színművázlatot is. A III. rész inkább függelék, ennek problematikájáról később még szólnunk.

Mautnert kezdettől fogva érdekelték Nestroy munkásságának esztétikai sajátosságai. Művészete csak akkor érthető számára, ha meghatározott szerkezeti vonások vagy bizonyos speciális tartalmi aspektus következtében lemondhat az átfogó ábrázolásról, ha teljesen a résznek szentelheti magát, ha azt az egyes darabok általános összefüggésében szemlélve, az őt megillető komplexitásban írhatja le, és ha így — a rész felől kiindulva — jut el újból az egészhez. Elvileg tehát strukturalista módszerrel van dolgunk, amely úgy tűnik, hogy speciálisan Nestroy nyelvén tömör jelentéstartalmához méretezett. Mautner persze lemond a strukturalista irodalomtudomány szigorú egzakt-ságáról, s ez fejtegetéseit egyrészt olvasmányosabbá teszi, másrészt azonban pontatlanságokhoz és következtelenségekhez vezet.<sup>3</sup> E módszernek, amellyel azt reméli, hogy a rész és az életmű kapcsola-

<sup>1</sup> Vö.: Talisman (A talizmán) iskolai kiadása (Schöningh, 1935), Utószó a Das Mädel aus der Vorstadt (A külvárosi lány) reklámkiadásához, valamint Előszó és jegyzetek NESTROY komédiáinak háromkötetes Insel-kiadásához (1976).

<sup>2</sup> Vö.: JÜRGEN HEIN: Nestroyforschung 1901–1966. In: Wirkendes Wort 18 (1968) 232–245.

<sup>3</sup> Vö.: A „favice” és a „szemantikailag szellemes szójáték” megkülönböztetését (80.). NESTROY színdarabfajtáinak megjelölését sem definiálja pontosan. Ugyanazt a darabot rövid egymásutánban bohózatnak (Posse), satírának (Satire) tréfának (Schwank) nevezi. (185.).

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

tának feltárása során képes lesz a „teljes Nestroy”-t megmutatni, az a gyengéje, hogy Nestroyt, szükségképpen, elszigetelt totalitásként mutatja be. Itt csak a történeti szemléletmód segíthetne, amely kiegészítené és helyesbítené ezt a koncepciót. Ez azonban csak elszórtan és nagy általánosságban található Mautner művében, alapvető jelentősége ellenére a szerző tudatosan és agresszíven fordul szembe vele. Ebből adódnak a művel szemben felhozható legkomolyabb kifogások. Ezekre a könyv összértékelésével kapcsolatosan térünk majd ki, mivel különösen az első rész alapvető jelentőségű megfigyelései és átfogó jellemzései esetében elkerülhetetlenek.

Az olyan, Nestroyról szóló művekkel ellentétben, amelyek a nyelvvel intellektuális módon játszó íróból,<sup>4</sup> vagy a zseniális színpadi szakemberből,<sup>5</sup> netán a történelmi és filozófiai érdeklődésű művészből<sup>6</sup> indulnak ki, Mautner a játék három színterének (drei „Spielräumen”) egyenlő értéket tulajdonító elmélet segítségével kísérli meg Nestroy alkotásait értelmezni. E három színtér: a színpad, a nyelv és az ironia. Nestroy színpadi művészetét a központi alak funkcióját vizsgáló elemzések világítják meg. (A központi figura már elfogadott fogalmát Mautner vezette be a Nestroy-kutatásba.) E központi alak a szerepek többnyire fikció-jelleget ad. Ezért a színpadi figura és a színész, a színpadi történés és a transzcendens szerepmotiváció között támadó distanciából származik a Nestroy-féle vice és szatíra. Mautner utal arra, hogy Nestroy kedvelte az extrém módon konstruált szituációkat és alakzatokat, czekek Nestroy minden konkrét szemléletességgel szembenálló, a legélesebb absztrakcióval találkozó gondolatiságából származtatja, és az az embereket bábként, a hagyományos cselekményláncolatot embertelen mechanizmusként tünteti fel. Ezt szövegrészek egész sorával támasztja alá, és jól hangzó megfogalmazásokban foglalja össze. Mindez egy évtizedes Nestroy-kutatás eredménye

és fölüeny mesterségbeli tudásról tanúskodik. Persze, ha megkíséreljük az emögött rejlő gondolati tartalmat közelebből megvizsgálni, akkor olykor bizony nemcsak az izgalmas mondanivaló, hanem a pusztá retorika is láthatóvá válik. Nestroy szellemiségéről (Geistigkeit), melyet Mautner öt összetevőben lát (a pszichológiai látásmódban, a logikai úton történő absztraháló és alakító képességben, a tréfában, a nyelvhasználatban és a játékos kedvben), körülbelül a következőket mondja: „Ettől a szellemiségtől fénylenek és viláldznak legjobb szerepei és komédiái, még tucatnyi igen gyenge darabjának legostobább dialógusain is áttör.” (48.) Nestroy nyelvi felfogásáról a következőket olvashatjuk: „a szavak számára nem semleges jelentéshordozók *halmazai*, hanem gondolatokat tükröző, gondolatokat tartalmazó, gondolatokat formáló *összefüggések*”.

A szerző legbehatóbban Nestroy műveinek nyelvét vizsgálja. Azt hangsúlyozza, hogy Nestroy nyelvművészetén nem egyedül a szójáték és a neologizmus értendő, a nyelvi eszközöket igen tudatosan és mértékletesen használja. Mautner három nyelvi típust különböztet meg: a dialektust, melyet — kissé túl pozitívan értékelve — az őszinte kijelentés eszközének tart; az irodalmi német nyelvet és ennek stílus-típusait (a jogász-, a diplomata-, a tankönyv- és a tudományos nyelvet), ez a színtelen, szürke figurák sajátja és a nem vidám darabok kivételével (Der Treulose, Glück, Mißbrauch und Rückkehr, Die beiden Herren Söhne, Der Schützling, Mein Freund, Kampf) a hazug természetűek ismertetőjele; és végül a patetikus sztereotíp színpadi nyelvet, melynek különösen irodalomkritikai funkciója van.<sup>7</sup> Ez épp úgy, mint az irodalmi nyelv, a konvencionálisitást és a hazugságot van hivatva jelezni, és Nestroy megvetésének kifejezője. Mautner azon tézise, hogy ez a funkció — és nem a dialektus, amely ha kell, lefordítható — az, ami „Észak-Németországban Nestroy megértésének

<sup>4</sup> Vö.: SIEGFRIED BRILL: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werk J. Nestroys. Nürnberg 1967.

<sup>5</sup> Vö.: ANSGAR HILLACH: Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy. München, 1967.

<sup>6</sup> ERNST FISCHER: J. Nestroy. In: Von Grillparzer zu Kafka (1962) — RIO PREISNER: J. N. Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse. München, 1968.

<sup>7</sup> Nestroy irodalomkritikájáról az egész könyvben elszórtan található utalások (különösen a 183. és tovább) példái annak, hogy Mautner könyvében sokminden a további kutatásra ösztönöz. Nestroy irodalomkritikusi tevékenységének témájával ez ideig nem foglalkoztak behatóan. E területen a marxista szemléletű ERICH JOACHIM MAX jutott a legmesszebbre, „Wiener Volkskomödie und Vormärz” c. könyvében. (Berlin, Ost, 1975.)

lényeges akadálya", (61.) igen valószínűen hangzik, ha arra gondolunk, hogy alakjainak beszédében az imperfektségben levő igealakok használata olykor nem hat helyénvalónak. Mégis, szükséges lenne a fenti tétel pontosabb történeti vizsgálat,<sup>8</sup> melynek során meggondolás tárgyává kellene tenni, hogy mennyiben nem a fokozott nyelvi tudat — amely Sengle szerint az egész biedermeier-kori Németországra jellemző<sup>9</sup> — tette lehetővé az irodalmi nyelv lokális értékelésétől függetlenül is annak kritikai elfogadását.

Példák tömegével mutatja be Mautner a Nestroy-féle nyelv alkalmazásának sokféle lehetőségét, és azt, hogy a nyelv mint beszédaktus, stílus és a szavak legkülönbözőbb jelentésének hordozója, továbbá mint hangalakzat, miként ébreszti fel Nestroy játékra és az igazságtalanságok leleplezésére való kedvét. A játék, a színházi hatás felett érzett öröm, és a mélyen szatirikus világszemlélet jelentik Mautner számára a végső tájékozási pontokat. Amennyire értékesek a szerző azon utalásai, hogy Nestroy nyelvi tartalmassága és darabjainak koncepciója nem egyedül rossz közérzetével, gyűlöletével vagy a világ megjavításának vágyával, hanem az alkotás örömeivel is magyarázhatók (hiszen Nestroy figurái ezért is többek, mint csak karikatúrák), annyira nem kielégítőek a szatirikus-komikus alkotások értelméről és a Nestroy-féle szatíra céljáról mondottak. Itt Mautner, aki a történeti aspektusnak csak periférikus jelentőséget tulajdonít, megreked az általánosságoknál: szerinte Nestroy „az ember hanyatlását létének, tevékenységének eszméjével magyarázza”... „és 'a való igazságot' az embertől eltörzített dologként” ábrázolja (65.). Majd polemikus támadásokat intéz azok ellen, akik ideológiai magyarázatot próbálnak adni, ugyanakkor tömjénezni és igazolja önmagát, amiért saját ideológiai pozícióra nem tartott igényt. E hiány azonban megfosztja súlyától támadásait. Ezért gyengéek Mautner Nestroy művének eszmei dimenzióiról szóló fejtegetései, ezeket a szerző egyértelműen háttérbe szorítja, és ha mégis foglalkozik velük, akkor is elsősorban csak a formai elemzések felől közelíti meg azokat. Világos, hogy így az eszmei és gondolati álláspontokról alko-

tott felfogása megragad a pusztá formalizmusnál. Mautner fejtegetéseinek értékét itt újra csak a komplex vonatkozásokról írott, jól sikerült, rövid jellemzések adnak, az, amit végül a szójátéktól a színpadi tér felosztásáig terjedő kontraszt strukturális elvéről mond ki, vagyis hogy Nestroy gondolkodása „fluktuáló polaritásként” írható le. Nestroy „állandóan ide-oda csapong a *formailag* meghatározott konkrét *szemléleti mód* — ... és a *nyelvi* asszociációktól hajtott fogalmi *gondolkodás* között”. (96.) Mautnernek ez a szellemes megfogalmazása arról, hogy Nestroynak sikerült megteremtenie művében az ellentétek közötti kapcsolatot, könnyen elfeledtetheti, hogy a Nestroy-nál tettenérhető dolgokat — az integráló értelmi összefüggések háttérbeszorításával — csak ebben a megfogalmazásban lehet interpretálni, mert különben nem jutunk tovább a logikailag gyakran nem azonos szinten álló jelenségek tárgyasítói egymás mellé rendelésénél. Ez már a játék három színteréről mondottaknál is nyilvánvaló, vagy ott, ahol Nestroy szellemiségének öt komponenséről és Nestroy cinizmusának gyökereiről ír, vagy amikor arra utal, hogy az embert Nestroy műveiben három hatalom fenyegeti: az ostobaság, a sors és a pénz (104.). Az első rész végén található, Nestroy politikai álláspontjáról szóló fejtegetéseiben Mautner nem jut tovább „a szelid lázító” és „a tudtán kívüli lázadó, aki nem akarta magát kinevetettni” paradox megfogalmazásainál (107.). Ebből két dolog következik: először is annak a veszélye, hogy Nestroyt elszűrjüki,<sup>10</sup> alkotói nyugtalanságát alábecsüli, másodsor az, hogy művében a magatartás és ennek megjelenése, valamint a látszat és a megjelenítés között szakadást hoz létre. Logikus tehát, hogy Nestroy „társadalom iránti megvetését és rebellis voltát az elnyomott osztályok sorsa feletti viccelődés, a plebejus 'cinizmus', és a mindennel szemben állók, az életvidámak nevetése mögé rejtette.” (108. és tovább). Mégis éppen ez a diagnózis hatalmaz fel arra, hogy a Nestroy művében rejlt ama bizonyos rejtett gyűlölet és e gyűlölet tárgya után kutassunk, és hogy ne úgy tegyünk, mint Mautner, aki egyedül „az elkendőzést” véli törvényesnek. Mautner ezzel

<sup>8</sup> E. J. MAY szerint (i. m., 144.) a „Talisman”-nak pl. rögtön első, 1841-es berlini és hamburgi bemutatója után átütő sikere volt.

<sup>9</sup> Vö.: FRIEDRICH SENGLE: Biedermeierzeit, Bd. I. Stuttgart, 1971. 375.

<sup>10</sup> Teljesen ebben az értelemben részesíti előnyben Mautner a „lecsiszolt”, humoros, finoman szellemes és pszichologizáló „klasszikus” Nestroyt, (I.: különösen a II. rész 5. fejezetét: A klasszikus bohózat. 225–251.) annak ellenére, hogy gyakran utal a Nestroy alkotásaiban fellelhető, ellenpontozó szerkesztési elvre. A „másik” Nestroyt nem mindig előnyös jelzőkkel illeti: durva, direkt módon fogalmazó, sematikus.

akaratlanul alapot szolgáltat az őt történeti-filozófiai pozícióból érő támadásoknak. Saját állásfoglalása ezeket a támadásokat nem képes kivédeni, csak az ellenpólust adja és világossá teszi, hogy az „elkendőzés” felismerésével Nestroyt már nem lehet elintézni.

Nem utolsósorban ezt szolgálja a II. rész némely meglepő megfigyelése is. Itt Mautner a pontos életrajzi tájékoztatás és az alig kielégítő történelmi utalások<sup>11</sup> mellett a darabok rövid interpretációját is adja, esztétikailag sikerült és nem sikerült vonásokat és részleteket mutat ki, utal a szituáció és az alakformálás, a dialógus-vezetés és a nyelvhasználat konstans és változó tényezőire, valamint elszórtan kitér a közönség és a kritika reagálására. Ez a rész még a Nestroy munkásságában járatos kutatóknak is nyújt néhány érdekes részletet, az utolsó rész azonban rendkívül kérdésesnek tűnik. A Nestroy-kép rövid irodalomtörténeti és -kritikai fejlődésének áttekintése, valamint az előadások számának és a rendezői stílusoknak korántsem teljességre törekvő felsorolása után Mautner megkísérli a K. Kraus óta tartó Nestroy-reneszánsz magyarázatát adni. De ahogy az életmű történeti perspektíváit sem volt képes megragadni, ugyanúgy nem sikerül a mű hatásának értékelése sem. Mindkét esetben csak merész párhuzamokkal és összehasonlításokkal szolgál, melyeknek legfeljebb vázaltszerű jelentőséget tulajdoníthatunk. Másképpen nem is lehetne Nestroyt egyrészt Rabelais-val és Fischarttal összehasonlítani és az európai manierizmus késői fiának tartani,<sup>12</sup> másrészt, igen kétségbevonhatóan, „modern” szerzőként értelmezni,<sup>13</sup> csak úgy, ha azt állítja a szerző, hogy Brecht, Dürrenmatt és Frisch drámaelméletének bizonyos részei „pon-

tosan Nestroyra értendők” (361.), ha művét Feudeau és Ionesco munkássága között jelöli ki (362.), és végül, ha a Nestroy-idézeteket összehasonlítva Horváth, Wolfgang Bauer és Merz/Qualtinger „Herr Karl” című darabjából vett idézetekkel, a hagyományok összefüggéseit és időfelettségét bizonyítja be. Mautner végül maga is érezte Nestroy modern irodalomként való ilyenfajta felfogásának szubjektivitását. Ezért igyekezett egy, a 60-as években megjelent, s a német irodalommal foglalkozó, ám korántsem problémamentes tanulmány-gyűjtemény<sup>14</sup> eredményeivel való összehasonlítás révén szemléletének az objektivitás látszatát kölcsönözni, — nem túl meggyőzően.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy Mautner könyve szttenderd mű, nem utolsósorban azért, mert Nestroy minden színművét tárgyalja és mert szövegmagyarázatok tömegét nyújtja. E tekintetben hozzásegít a Nestroy-életműben való tájékozódáshoz. De enciklopédikus jellege is van, mivel Nestroy művészetének technikai oldalával és más aspektusaival is foglalkozik. Mautner vizsgálódását tárgya, szerzője iránt érzett szeretete mélyíti el. Mautner igen közvetlen módon hozza közel az olvasóhoz Nestroyt, bár ennek során lemond a fogalmi tisztaságról és az aszkétikus gondolatfűzésről. E tekintetben az újabb szakirodalom többet nyújt.<sup>15</sup> Sajnálatos, hogy ebből a szakirodalomból Mautner nem merített és nem dolgozta fel azt. Ez és az elvszerűen történetietlen Nestroy-felfogás szükségessé teszi, hogy a szakma kiegészítő és korrigáló módon szóljon hozzá a Nestroy-kutatáshoz.

NORBERT GRIESMAYER

(Fordította: Kajtár Mária)

<sup>11</sup> A fejezetek címeiben (Rendőrállamban — A vihar jelei, forradalom, utórezgések — Új társadalomban) úgy tesz a szerző, mintha különösen ügyelt volna a történeti aspektusra. Holott csak röviden foglalkozik azokkal, és a legújabb szakirodalmat nem veszi tekintetbe. A Nestroy-darabok hátterét illetően inkább tipológiailag, mint történetileg érvel, minek következtében a bécsi ember kor- és társadalmi réteg feletti típusát állítja a középpontba.

<sup>12</sup> Ezzel, és Nestroynak a népszínmű hagyományaihoz fűződő kapcsolatával kísérli meg Mautner Nestroy irodalom- és recepciótörténeti pozícióját meghatározni. „A formai és tartalmi manierizmus, valamint a népies formák és motívumok szokatlan egymásmellettsége, és az irodalmi kritika változó véleménye tükrözi a Nestroy-problémát” (85.).

<sup>13</sup> Az egész könyvben mindenütt megtalálható, és az olyan megfogalmazásokhoz vezet, mint „rejtett módon szidalmazza a közönséget” (154), „a Vormärz karkai szituációja... fekete humorral fűszerezve” (301.), „Charlie Chaplin stilizált hétköznapi realizmusa” (1321.) stb.

<sup>14</sup> WOLFGANG PAULSEN (kiad.): *Revolte und Experiment* (Poesie und Wissenschaft 35). Heidelberg, 1972. Vö.: *Hozzászólásom In: Sprachkunst IV* (1973), 336—339.

<sup>15</sup> Gondolunk itt különösen JÜRGEN HEIN: *Spiel und Satire in der Komödie J. Nestroys* (Ars Poetica, Studien Bd, 11) Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1970. c. kötetére.

**Wolfgang Binal: Deutschsprachiges Theater in Budapest.** (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Kommission für Theatergeschichte Österreichs. Band X: Donaumonarchie. Heft 1.) Wien, 1972. 8° 490., XXI. T.

Letűnt világot varázsol elének a könyvet éltető szellem. A császári Bécs, a Habsburg- birodalom fővárosának ízlésformáló szerepe bontakozik ki a lapokon. Mindenféle nyelven, sokan és sokszor megírták már, hogy soknemzetiségű lakói vidámak és szórakozni vágyók voltak, szerették a színházat és a zenét. Kulturális mozgalmak pedig nem állnak meg sem nyelvi, sem országhatároknál, s ha Prága és Brünn elsőkből, nagy bőséggel kapott is a „bécsi vigasságok” fényéből, Pozsony, Pest, Zágráb és Kolozsvár pedig szürtebben, azért megtanulták a maguk leckéjét — nem is rosszul. Erre utal Kindermann professzor bevezetője is. Kevesen ismerik nála jobban azoknak a láthatatlan kapcsolatok az erejét, amelyek az évszázados együttélés következtében még hosszú időn át éreztetni fogják hatásukat. Valta- képpen így alakulhatna Binal könyvének mondanivalója, a mű kicsengése mégsem optimista. Kevéssé találja meg azokat a szálakat, amelyek összekötnek. Ez annál sajnálatosabb, mert gyermekkorra egy részét magyar földön töltötte és kitűnően beszélt magyarul; így esett rá a választás egy olyan nagy jelentőségű téma feldolgozására, mint a pest-budai német színházszász.

A könyv szerkezete nem jelöli ugyan, de a mű szükségképpen tagolódik két részre: a kezdetektől 1847-ig, a Städtisches Theater pusztulásáig, s a többé-kevésbé ideiglenes későbbi színházak életére. Az első rész magyar nyelven fel van dolgozva. Pukánszky Kádár Jolán alapvető, mintaszerű kétkötetes munkája biztos támaszául szolgált a kutatónak. A magyar szerző azonban — első művét 1914-ben, a másodikat 1923-ban publikálta — bizvást számíthatott arra, hogy olvasói tisztában vannak a hazai viszonyokkal, s a társadalomtörténeti megalapozás, ami akkor még nem is volt sem általános, sem megkívánt, brevi manu elintézhető. Azóta fél évszázadnál több eltelt, nemcsak új részlettanulmányok láttak napvilágot, hanem a forrásfeltárás is kedvezően alakult. Szépen rendezett levéltári iratesomók tájékoztatnak a Helytartótanács, a színházügy legfelsőbb fórumának ügyintézéséről, a cenzúrahivatal munkájáról, a titkosrendőrségnél színházakra és színházlátogatókra vonatkozó beszámolóiról; az egyik levéltárban előkerült a Rondella hosszú ideig lappangó

alaprajza, a másikkban az Aman—Hild-féle gyönyörű színház mérnöki rajzai, amelyek alapján már újra felépíthetnénk a hajdani Pest ékességét — de összegyűjtötték a zsebkönyvek és színlapok mellett a német színházak rendezőpéldányait is, és ezekben utasítások, kellék-jegyzékek segítenek rekonstruálni egy-egy rég elhangzott előadást. A „poros és rendezetlen” (utóbbit meg kell kérdőjelezni) folyóméterek a Fővárosi Levéltárban nemcsak adminisztrációs aktákat tartalmaznak, hanem felvilágosítanak pl. a páholybérlok kilétéről is, s ez aligha lehet közömbös.

A forrásanyag gazdagsága tehát tág lehetőséget nyújt a német színház több mint százéves életének olyan ábrázolására, amelyben a műsoron s a vele kapcsolatos kritikákon kívül a színház társadalomtörténeti jelentősége is kidomborodik. Német földön valószínűleg kevesebb érdeklődésre számíthat az a közlés, hogy milyen darabokat hoztak színre a Dunaparton, az egykori Theaterplatz nagy színházában, vagy a későbbi épületekben, hiszen a műsor gyakran egy az egyhez viszonyult a bécsihez (más nem is lehetvén!), inkább azt kívánnák megtudni, hogy mennyiben nyújtott a színház támaszt a német polgár hazafias érzéséhez, mennyiben tanította a magyarságot a német irodalom megértésére, milyen informatív és nevelő hatása volt.

Ahhoz azonban, hogy ilyen mélységben feltárja a pest-budai német színházszász történetét, Binalnak valóban szüksége lett volna a felsorolt források segítségére. De nem élt velük. Részben idejének rövidsége miatt — bár nem derül ki, hogy ennek mi volt az oka —, részben nyilván attól a közismert vonakodástól befolyásoltatva, amivel a kutatók, nemzeti hovatartozandóságukra való tekintet nélkül, a levéltári munkát kezelni szokták. Így hát gyakorlatilag átvette Kádár Jolán eredményeit, ebből összeállt a mű első része. Majd az OSZK Színházszász Tárának zsebkönyv- és színlap-anyagából, továbbá az ott őrzött, idevonatkozó könyvanyagból megírta az 1847—1889 közötti évek történetét. Nem érdeklődött azonban olyan szakcikkek után, amelyek csak némi utánjárással kerülhetek volna a kezébe, s két-három német újságon kívül eltekintett a hírlapirodalom átböngészésétől is.

A második rész beszámoló a hátralevő nem is teljes félszázad színházépület-váltságairól, a műsorról — félő, hogy nem teljesen —, színészekről és vendég szereplésekről. A feldolgozás legnagyobb értéke, hogy belőle pontosan megtudhatjuk, ki, mikor és miben játszott olyan hatással, hogy a kritika is megemlékezett róla, mikor,



milyen nagy vendéget miben láthattak a hazai átlagszínházak — mert a nagyok szenvedélyes utazók voltak, s a Honművész idézett 1837-i intelme a még harmincadik évét sem betöltött Egressyhez, Anschütz Lear-alakítása kapcsán, figyelmes fülekre talált. (Az idézet egyébként Kádártól kölesőnzött.) Ebben a korban már nem feltétlenül Bécs volt az irányadó, ill. a bécsi színházak is Párizst követték. Mivel a fővárosi német színház hanyatló korszaka eddig még nem került egységes feldolgozásra, Binal könyve hasznos mű. Munkamódszere lehetővé tette egy közel félezer oldalas könyv megírását, csak a „hogyan” kérdése maradt nyitott.

Szerző saját szavai szerint „meine Darstellung [...] vornehmlich die Entwicklung von Spielplan, Ensemble und Situation des Theaters in der Öffentlichkeit berücksichtigt”, azonban csak az első kettőről lehet szó, a harmadikkal adósunk marad. Megfelelő források hiányában nem képes ezt felmérni.

Mi lehet a pest-budai német színház történetének vezérfonala? Adva volt egy teljesen kifosztott és kimerült ország s annak a romokból csak lassan megújuló, hajdani fővárosa. Százötven éves török megszállás után ez a város — az egyszerűség okából vegyük Budát és Pestet mi is azonosnak — csaknem lakatlanul maradt. Lassan települt be túlnyomórészt német polgári és az Alföldről származó magyar paraszti elemekkel. A színház kezdetben csak a nagyvásárok idejében itt megforduló német vándorkomédiások produkciója volt. Az első állandó színház, a pesti Rondella is németül játszott. Német volt a budai Várszínház is, amelyet II. József Pestre telepített, művelt hivatalnokai szórakoztatására szánt. A testvérvárosokban megindult a kereskedelem, ezt kedvező fekvésüknek köszönhették. A polgárság kereskedett, az iparosok közt azonban sok volt a magyar. Kétségtelen, hogy a fejlődő, gazdagodó, osztrák földről újabb bevándorlókkal gyarapodó német ajkú polgárság civilizáltabb lehetett, mint a magyarság bevándorlói, s a színház, amit igényelt és megteremtett, szükségszerűen német volt. Az is kétségtelen, hogy ez a színház nemcsak a német, hanem az itt lakó magyar elemet is vonzotta, megtanította a színi produkció élvezésére, s egy-két évtized alatt példát nyújtott a magyar játékszín kialakításához is. Az első magyar együttesek a jobb német társulatok és a túlnyomórészt német, de legalábbis német műveltségű közönség mellett nem tudtak itt megélni. A német színház fontos és pozitív szerepet töltött be a két város mindennapjaiban.

Amint azonban idő múltával a magyarság számára Pest-Buda egyre jelentősebb szerephez jutott és a reformkorban irodalom és tudomány székhelyévé vált, a magyar városokban — elsősorban Kolozsvárott és Kassán — közben felseperedett magyar színház is helyet kért itt. A német színház jó volt, látogatott, nemcsak a főnemesség, hanem az egész művelt magyar középréteg megfordult időnként benne, s mint a magyar színjátszás mintaképe, majd vetélytársa, hasznára vált a vendéglátó népnek is.

A főváros egyre növekvő számú magyar értelmisége, a közigazgatási és kulturális okokból itt élő nemesség azonban nem mozgott légúres térben. A német polgárcsaládok, méginkább a — nem kisszámú — magyar nemességgel rendelkező német nyelvű entellektüellek egyre gyakoribb társadalmi, sőt családi kapcsolatba kerültek vele. A magyar életforma csábított a maga nyílt, vendégszerető szokásaival. Nemesek házasságok jöttek létre, barátságok is szövődtek, magyar írók és német nyomdatulajdonosok kerültek közeli kapcsolatba. A reformkornak is megvolt a maga szuggesztív ereje. A német irodalom túljutott saját nagy korszakán, a magyaré most kezdődött. Egyidőben élt Pesten Kisfaludy, Bajza és Vörösmarty — s egyserre csak Dr. Schedel már nem német orvos volt többé, hanem magyar irodalomtörténész. Efféle példa bőven akad. A Städtisches Theater pusztulása nagy kár volt a város és a német nyelv szempontjából, de az a tény, hogy olyan kedvező körülmények között, amilyeneket az osztrák közigazgatás meghonosító abszolutizmus teremtett, sem tudott valóban újjászülni, arra vall, hogy nem volt már rá valódi igény.

A fordulat, amivel Binal nem számol, amiről talán tudomása sincs, 1840 és 1870 között a német polgárság teljes és tudatos elmagyarosodásával következett be. 1861-ben, az abszolutizmus nyomásának első enyhültére, pesti német családok százai változtatták eredeti nevüket magyarra, köztük olyanok, akik már eddig is magyaros névvel szerepeltek, csak a törvény szerint az még nem illette meg őket, pl. a híres gyermekorvos, Bókay-Bock. Nem hatalmi szó, nem intrika, nem kényszer szorította vissza a fővárosban a német színházat, hanem a történelem haladása.

A Theaterplatzon álló, tehát Színház-téri (miért nevezzük Gizella-térnek? ezt a nevet Gizella főhercegnő, Ferenc József leánya tiszteletére nyerte, de mikor a kis királylány megszületett, a színház már por és hamu volt) nagy épület pusztulása után számos kísérlet történt pótlására.

Az új színházak közönsége azonban nem az a pesti polgárság volt már, amit Binal a könyv első részében számon tart és továbbra is látni vél. 1850 után a német előadásokat, egy-egy kivételes vendégjáték eseményén kívül, a homo novusok látogatták: katonatiszteken kívül a kor kormányzati rendszerének főleg cseh földről hozatott, németül beszélő tisztviselői és azok a kissé még bizonytalan egzisztenciák, magyarul szintén nem tudó bevándorlók, akik a monarchia legkeletibb tartományából Magyarországon át igyekeztek Nyugat felé. Helyenként Binal maga is rátapint az összefüggésekre, amikor megállapítja, hogy Anschütz és Döring Learjének sikere után La Roche-nak már nem volt közönsége, vagy amikor arra utal, hogy a műsornak illeszkednie kellett a „pesti ízléshez”. Kinek az ízléséhez? Bizonyára nem Dr. Schedeléhez, aki ifjúkorában Goethénél tisztelgett, hanem az itt szolgáló idegen kishivatalnokok és boltot nyitó friss bevándorlottak ízléséhez. Annak a színháznak, ami 1889-ben a Gyapjú utcában leégett, igen kevés köze volt Ráday Pál, vagy akár (az utódaiban szintén magyarrá vált) Grimm Fedor színházához is. A régi német polgárcsaládok a Nemzeti Színházba jártak, esetleg a Budai Népszínházba és biztosan Rákosi Jenő Népszínházába, de a Gyapjú utcába éppoly kevéssé, mint később Föld Mátyáshoz a Városligetbe. Ami küldetése a német színháznak Magyarországon volt, azt már korábban, derekasan betöltötte.

Az alapfeladat szempontjából nem döntő fontosságú, de azért korrekcióra szoruló a Nemzeti Színház névváltoztatásának éve: 1840., és nem 1838. Kissé homályos a Budai Népszínház helyzete is, amelyet a szerző a 212. oldalon — helyesen — Molnár Györggyel kapcsolatban említ, majd a 242. Szigeti Imrére ruház, s a 318. ismét Molnár ragyogó sikereiről beszél ugyanitt. Mindkét színháznak van irodalma, keresgélni se nagyon kellett volna utána. Komoly fejtörést okoz szerző a szakirodalomban jártasnak Mad. Mink keresztnévvel; Pukánszky Karolineként említi, s a müncheni Hofoper Lina Mink-je, a „pesti csalogány”, valóban így él a köztudatban. Honnan derült ki, hogy voltaképpen Theresének hívták?

Ismerve a publikációs nehézségeket és a kutatók csekély számát, biztosra vehetjük, hogy Binal könyve ötven, ha nem száz évre kielégíti a német nyelvtérület Budapest német kulturális múltjára vonatkozó érdeklődését. Hasonló vállalkozásokat azonban nyilván terveznek. Mind a kiadó Osztrák Tudományos Akadémia, mind a reménybeli szerzők könnyebben

elkerülhetnék a buktatókat, ha a kutatásra kijelölt hajdanvolt társországok egy-egy szakemberével átnéznék az elkészült mű kéziratát.

MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT

**Ferdinand Wernigg: Bibliographie österreichischer Drucke während der „erweiterten Pressefreiheit” (1781—1795).** Wien—München, 1973. Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 429. = Veröffentlichungen aus der Wiener Stadtbibliothek, 4. Folge.

Wernigg bibliográfiája másfél évtizedre terjed ki, s azoknak a német nyelvű ausztriai kiadványoknak a címjegyzékét tartalmazza, amelyek 1781 és 1795 között jelentek meg. Az időhatárok megválasztását a II. József által kiadott s a korábbiaknál lényegesen nagyobb sajtószabadságot biztosító s egyben a felvilágosult gondolatnak széles kapukat nyitó cenzúra-rendeletnek, az ún. *Alapszabályoknak* a megjelenése, ill. hatályon kívül helyezése indokolja. A kötet címjegyzéke meggyőzően bizonyítja ui., hogy az alapszabályok 14 esztendőn keresztül messzemenően biztosították a felvilágosult korszak e rendkívül heterogén kultúrtörténeti anyagának a viszonylag akadálytalan és folyamatos áramlását, amely II. József halálának évében, sőt még azután egy esztendővel, 1791-ben sem tört meg, amikor pedig a cenzúra felügyelete már a rendőrség hatáskörébe került. A könyvnyomtatás e viszonylagos szabadságának valójában csak az *Alapszabályok* 1795-ös hatályon kívül helyezése, ill. II. Ferenc új cenzúra-rendelete vetett gyökeresen véget, ami végül is a későbbiekben rendkívül kedvezőtlenül hatott az osztrák irodalom továbbfejlődésére.

Aki a bibliográfiába belelapoz, nyomon követheti a német irodalom és a francia felvilágosodás termékeinek meglepően gyors áramlását Ausztriába, sőt a szépirodalmi jegyzékben találkozik pl. Gye-nyisz Ivanovics Fonvizinnel, az orosz korai felvilágosodás egyik kiemelkedő frónájának a *Nyedorosl* c. vígjátékával is, amely ezek szerint 1787-ben, tehát négy évvel az eredeti mű kiadása után jelent meg Bécsben német fordításban. A sokatmondó címek alapján ugyanakkor azoknak a korabeli vitáknak a feszült, egyben azonban az ideológia, a kultúra és a politika területén termékenyen ható légkörére is következtetni lehet, amelyeket az osztrák felvilágosodás szellemének képviselői,

II. József reformpolitikájában támaszt alálva, elszánt ellenfelekkel folytattak, többek között pl. az egyháziügyi reformokkal kapcsolatban. A bibliográfiai munka címfelvetelének kritériuma az ausztriai megjelenés és a németnyelvűség volt, így természetesen nem öleli fel a feltételezhetően nagyszámú magyar nyelvű kiadványt. Megjegyezzük azonban, hogy ugyanakkor számos cseh, szerb és igen sok magyar szerző német nyelvű munkáját is tartalmazza, az utóbbiak közül pl. Berzeviczy Gergelyét.

Az ausztriai nyomtatványok e bibliográfiája ennek megfelelően egy rendkívül jelentős kultúrtörténeti korszak tükré. Az 5133 címszót tartalmazó kötet fő- és alfejezetei, amelyek a korszak nyomtatványainak a jellegzetes tematikáját és annak sajátos megoszlását is szemléltetik, viszonylag könnyen áttekinthetők. Az első fejezet, amely a teljes anyagnak csaknem a felét teszi ki, szépirodalmi alkotásokat tartalmaz. Ezt követi a tíz alcímre bontott, meglehetősen vegyes *Kultúrtörténet*, majd a III. — kisebb — fejezet, *Bécs és a bécsiek*, azután az 1200 munkát feltüntető és ugyancsak tíz részre felosztott IV. rész, amelynek témája a teológiai és egyháziügyi reformokkal kapcsolatos vitaanyagot öleli fel (ezen belül a felvilágosodás témakörét is). Az V. rész történelmi anyag, a VI. pedig folyóiratokat és naptárakat tüntet fel. Kár, hogy a hiányzó diszeplinák közül (pl. természet-tudományok) nem maradt hely legalább a jogi és filozófiai munkáknak olyan bibliográfiában, amely pedig éppen alapcélkitűzésének megfelelően csak ezzel együtt tudott volna maradéktalanul teljeset nyújtani. A szerző, aki előszavában arra hivatkozik, hogy a filozófiai, természet- és jogtudományi anyag felvétele kb. 1000 címszó többletet jelentene, nem győz meg bennünket arról, hogy ez a meglevő ötezres nagyságrendű anyagot jelentősen terhelte volna.

Ferdinand Wernigg bibliográfiája azonban így is rendkívül fontos kézikönyv, amely magyar vonatkozásai miatt az irodalom- és történettudomány magyar szakembereinek érdeklődésére feltétlenül számot tarthat. A kötet végén levő — legtöbbször a szerzők főbb személyi adatait feltüntető — névmutató megkönnyíti a kötet használatát, a figyelemre méltó kor- és cenzúratörténeti bevezető tanulmány, s annak a kötet utolsó oldalán található forrásjegyzéke az adott területen a további kutatómunkát is segítheti.

TARNÓI LÁSZLÓ

**Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts.**  
Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer. Herausgegeben von Heinz Kindermann. Wien, 1972. Hermann Böhlau Nachf.

Franz Grillparzer 1847-től haláláig tagja volt az Osztrák Tudományos Akadémiának. Neve — akár Arany Jánosé a magyaréval — összeforrott az osztrák akadémia nevével. Ezért is tartottak a költő halálának 100. évfordulóján, 1972-ben külföldi germanisták részvételével nagyszabású tudományos ülésszakot *A XX. század Grillparzer-képéről*.

Az ülésszak anyagát tartalmazó kötet három — terjedelmében is — legjelentősebb dolgozatát Carl Jakob Burckhardt, Herbert Seidler és Heinz Kindermann írta. Burckhardt *Grillparzer und das Mass* című, eredetileg a költő születésének 150. évfordulóján elmondott tanulmányában a kultúrtörténész biztos ízléssel ragadja ki Grillparzer életének és munkásságának néhány jellegzetes momentumát. Seidler (*Die Entwicklung des wissenschaftlichen Grillparzer-Bildes im deutschen Sprachraum*) a német nyelvterületen a költő műveinek jelentősebb kiadásait, irodalomtörténeti helyét, a személyiségéről és világfelfogásáról, munkásságáról és egyes műveiről szóló fontos tanulmányokat vizsgálja. Kindermann *Profilwandel der Grillparzer-Aufführungen im 20. Jahrhundert* című dolgozata elsősorban a bécsi Grillparzer-előadások jellegzetességeit mutatja be 1848-tól (Heinrich Laube Burgtheater-beli igazgatóságának kezdetétől) egészen 1970-ig. Negyvenegy, javarészt a Burgtheater előadásain készült fénykép egészíti ki dolgozatát.

A kötet kisebb tanulmányaiban európai országok, Japán, az Egyesült Államok Kanada egy-egy képviselője számol be arról, hogyan áll a Grillparzer-kutatás hazájukban, az író mely műveit fordították le, adták elő. Nem csupán kuriózum, hogy Törökországban a II. világháború óta több Grillparzer-kötetet is kiadtak, hogy az olasz germanisztika különös figyelmet szentelt az osztrák irodalomnak, tehát Grillparzer munkásságának is, hogy Japánban 1952 és 1972 között 64 Grillparzerről szóló publikáció jelent meg, hanem egyik bizonyítéka a ténynek: Grillparzer a világirodalom olyan jelentős egyénisége, akinek munkásságát újabb és újabb oldalakról kell megvilágítani, mert mindig értékes felismerésekhez nyújt lehetőséget.

A magyarországi Grillparzer-képről

Krammer Jenő számolt be. Néhány régebbi és újabb publikáció (Keresztúry Dezső, Hegedűs Géza, Mádl Antal tanulmányai) ellenére is azt kellett kiemelni, hogy a költő Magyarországon még nem eléggé ismert. Ennek fontos okaként említi a Bánk bán-drámát (*Ein treuer Diener seines Herrn*), melynek Katona József művével való — nemritkán egyoldalú — egybevetése sokáig akadályozta Grillparzer magyarországi népszerűvé válását.

Azóta ugyan javult a helyzet (a *Méde*a két változatban is a magyar közönség elé került, a *Der arme Spielmann* is olvasható már magyarul), de az osztrák irodalom klasszikusa még mindig nem kapta meg nálunk az őt megillető rangot. Pedig éppen egy-egy sikeres fordítás csökkenthetné jelentősen azt a Heinz Kindermann által említett szakadékot, mely „az előremutató gondolat, az előremutató emberábrázolás és a történetileg meghatározott nyelvi duktus között” (361.) van.

SZABÓ JÁNOS

**Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. In Zusammenarbeit mit Richard Brinkmann, herausgegeben von Winfried Kudsus und Heinrich C. Seeba. Tübingen, 1976. Max Niemeyer Verlag, 495.**

A Berkeley egyetem összehasonlító irodalomtörténész professzora Heinz Politzer (szül. 1910, Bécs) költőnek indult és szoros kapcsolatot tartott fenn a prágai német írókkal. Bizonyos fokig azok hagyatékának ápolását is magára vállalta; a harmincas években egyebek között Max Broddal együtt kiadta Franz Kafka műveit. Nem sokkal később a fasizmus elől Amerikába emigrált és szépirói tevékenységét fokozatosan esszéista, majd irodalomtudományi, főként komparatistikai munkássága váltotta fel. Egyik fiatalkori barátja, Ernst Schönwiese, az osztrák PEN elnöke, joggal nevezi „poeta doctus”-nak, akinél saját költészete, a műfordítás és a világ-irodalom csúcseinak interpretálása — élőszóban Amerika és Nyugat-Európa különböző egyetemlein és írásban angol és német nyelven — egyaránt és mindig együttesen van jelen. Munkásságának legtöbb szála Kafkához és más prágai német írókhoz köti, de átfogja az osztrákok közül a Vormärz legjelentősebb íróit (1972-ben Grillparzerről jelent meg terjedelmes monográfiája) éppenúgy, mint a századforduló nagyjait és a maiakat. A német irodalmon

belül Goethétől Thomas Mannon keresztül ugyancsak a jelenkorba vezet el a Politzer-esszék sora, és nem hiányoznak az angol nyelvű írók legnagyobbjai sem.

Külön érdeme, hogy az antifaszista harc idején és később is sokat tett az osztrák irodalom elismertetéséért. „Kevés irodalomtudós volt képes hozzá hasonlóan az osztrák irodalom sajátosságait illusztráló példákkal olyan meggyőzően érzékeltetni mint ő” — állapítja meg hatvanötödik születésnapjára a tanítványai és barátai által megjelentetett ünnepi kiadvány előszava. Ha már európai egyetemre végérvényesen visszahozni nem is tudták (legalább a bécsi egyetemen kívántak számára összehasonlító irodalmi tanszéket létrehozni, amit ő egészségügyi okokból elhárított), ezzel a publikációval akarták kifejezni hódolatukat iránta. A kötetnek két tucatnál több tanulmánya szinte kivétel nélkül az osztrák irodalommal foglalkozik, és felöleli nyugati szomszédunk irodalmi fejlődésének több mint kétszáz évét, kezdve a felvilágosodás bécsi sajátosságaival és a színházreformokkal, majd befejezve az osztrák prózairodalomnak ma legismertebb fiatal nagyságával, Peter Handke-val. A szerzők európai (olasz, osztrák, nyugatnémet) és amerikai egyetemi oktatók, íróbarátai és esszéisták, köztük a nálunk is ismert Walter Jens és Thomas Mann legifjabb fia, Michael Mann.

Minthogy a recenzió keretei nem teszik lehetővé a terjedelmes kötet részletes bemutatását, csak olyan szerzőkre térünk ki, akik a kötetben publikált tanulmányukban új aspektusokkal járultak hozzá az osztrák irodalomfogalom konkretizálásához, az osztrák irodalomtudomány további kibontakoztatásához. Richard Brinkmann nyitó tanulmánya a XVIII. századi Bécsét világítja meg általános kultúrtörténeti szempontból, és a korabeli külföldi szemével („Nördliche Wien-Reisende im 18. Jahrhundert”) láttatja a császárváros sajátosságait, utal a sok nemzet és azok fiait magába gyűjtő „olvasztó tégely”-re. Margaret Dietrich, a bécsi egyetem színház-tudományi intézetének vezető professzora, Heinz Kindermann utóda, tanulmányában a XVIII. századi bécsi népszínmű mérsékelt reformok során történő felemelkedését és az irodalom sáncai közé emelését mutatja be. Roger Bauer, a müncheni egyetem összehasonlító irodalomtörténésze, aki a barokk irodalom kiváló ismerője, ezúttal a II. József halálát követő jakobinus mozgalom irodalmi vetületével foglalkozik. Reinhard Urbach, az Osztrák Irodalmi Társaság munkatársa, „Zufriedenheit bei Ferdinand Raimund” címen a biedermeier-vitába szól bele és támadja a

müncheni Friedrich Sengle biedermeier-koncepcióját, aki régi nézeteket felelevenítve a vormärzi és forradalmi vonulat helyett a restaurációs és kispolgárian elégedett, bécsi kongresszus utáni látszatnyugalmat kívánja — igaznak feltüntetve — kiterjeszteni az egész reformkorszakra. Érdekes Oskar Seidlin tematikus összevetése a Clemens Brentano és Franz Grillparzer által is feldolgozott Libussatémában: míg az előbbinél a romantika rekvizitumaival a mese világába billen át a történet és Prága alapítása minden megvárakoztatás nélkül vezet el egy új világba, addig a tragikus szemléletű és megoldhatatlan nemzetiségi ellentéteket mélyen átélő osztrák drámaíró nagy szakadékot tár fel, amelynek áthidalására nem lát lehetőséget.

A kötet több tanulmánya foglalkozik a századforduló és a huszadik század osztrák irodalmával, melynek során a szerzők a nyelvnek szentelnek különleges szerepet. Így Ehrhard Bahr Hofmannsthal *Der Schuierige*-je kapcsán foglalkozik a nyelvproblémával, Erich Heller — nálunk Thomas Mann-monográfiája révén ismert — Karl Krausnál az etika és a nyelv kölcsönhatását vizsgálja, Herbert Penzl pedig Rilke egyik költeményének szemantikai struktúráját elemzi. A nyelvközpontú szemlélet jól érzékeltetik a bécsi Wendelin Schmidt-Denglernek Heimito von Dodererrel foglalkozó tanulmánya és a függelékként csatlakozó Doderer-aforizmák.

Külön csoportot képeznek Klaus Jeziorkowski, Roland Heine és a salzburgi Walter Weiss tanulmányai, amelyek irodalomelméleti, filozófiai és esztétikai oldalról közelítenek meg egy-egy szerzőt, illetve korszakot. Jeziorkowski az 1867-es kiegészítést követő ún. alapító évek művészetét és annak társadalmi háttérét vizsgálja, elsősorban a híressé és hírhedtté vált Hans Makart festészetéből kiindulva. Általánosításai — még ha meglepőek is — elgondolkodtató párhuzamokat vázolnak fel a Richard Wagner operái, Makart monumentális festményei és a Strauß-keringők világa között. Az alapító éveknek addig soha nem látott gazdasági lehetőségeiből táplálkozó bombasztikus méretek — a szerző szerint — a bécsi Ring építészeti stílusánál és az építészethez kapcsolódó más művészeteknél egy belső tartalmat nélkülöző és csak a külsőségeknek, a pillanatnyi szükségleteknek élő világ alárcát fejezik ki a Gesamtkunstwerk célkitűzéseivel. Makartból kiindulva a művészi alkotást „csinálmánnyal” felváltó művek esztétikai értékét vonja kétségbe és egyfajta epigon-átmenetiséget lát,

amely csak a századforduló táján emelkedik majd nagy művészetté.

Roland Heine Hermann Brochnak Hofmannsthallal foglalkozó és befejezetlenül maradt tanulmányát elemezve von le következtetéseket a századforduló évtizedeiről. Ellentétben Jeziorkowskival, az alapító évek utáni időkben sem lát igazi felemelkedést, ellenkezőleg: egy korszak világgépének teljes széteséséről beszél, amely elvesztette etikai értékét és mércéjét, amit felfokozott esztétikai értékekkel igyekezett ellensúlyozni. Hofmannsthal pedig — felismerve az értékek szétesésének a veszélyét — végrehajtja fiatal korában az ismert fordulatot, hátat fordít a lírának és a tradíciókban keres támaszt és tartást, ami ugyanakkor csak látszat-, csak „álom”-értékeket képes teremteni. Az etikai mérce veszélyes csökkenésével jár együtt — a tanulmány szerzője szerint — a korszakot átfogó stílusirányzat hiánya, a komplex epikai ábrázolás lehetetlenné válása és a nyelvnek mint kifejező eszköznek nagyfokú válsága, elbizonytalanodása.

Walter Weiss a jelenkori irodalommal foglalkozik, Peter Handkenek egyik legutolsó munkája kapcsán. Tanulmánya bevezetőjében — Walter Jensre utalva — az 1945 után induló új irodalomnak jelentős osztrák részarányát emeli ki, majd a kísérletezés jogával élő és szociális kritikájával „pártos” irodalmon belül felfigyel arra a változásra, amely — szerinte — a hetvenes évek elején jelentkezett a német nyelvű irodalomban, így az osztrák Handkenél, és a gráci csoport több más tagjánál, köztük a kommunista Michael Scharangnál, de ugyancsak megtalálható a nyugatnémet Martin Walsernél, Heinrich Böllnél vagy az NDK-beli Ulrich Plenzdorf-nak — nálunk is megjelent — *A fiatal Werther újabb szenvedései* című munkájában. Ezeknek a legújabb műveknek közös sajátosságát Weiss a múlt századi realista elbeszélő stílushoz való állítólagos visszatérésében véli felfedezni, amely stílus azonban csak külső látszatra felel meg a naiv realizmusnak: a valóságban át van szöve közvetlen reflexiókkal és az ábrázolást végigkísérő egyéni írói érdekeltiséggel.

M. A.

**Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Herausgegeben von Henriette Beese.** Frankfurt a. M., 1975. Suhrkamp Verlag, 531., Reihe: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 90.

Bár egy recenzió keretei alig engedik meg, mégis a könyv szerzőjét illető adatokkal kezdeném: Peter Szondi a neves budapesti pszichológus fia volt, aki 1944-ben menekült a megsemmisítés elől Svájcba. Peter Szondi a 60-as években vált mind ismertebbé elsősorban a drámát illető átfogó műveivel. Ezek rendkívül intenzív egyetemi oktatói tevékenységének mintegy melléktermékei voltak. 1971-ben önkézével vetett véget életének. Azóta hű tanítványai a maga idejében nem publikált egyetemi előadásait sorozatban adják ki: az itt tárgyalandó kötet már a negyedik ebben a sorozatban.

A vaskos könyv tartalma egy durvább és egy finomabb értelemben nem egészen felel meg a címnek. Kb. egyharmada ugyanis Rainer Maria Rilke *Düinói elégia*-ival foglalkozik és közülük néhányat részletesen elemez. A másik kétharmadot foglalja el — néhány feljegyzészerű, a hagyatékban talált szövegen kívül — a címben jelzett téma, a századvégi lírai dráma, pontosabban: Mallarmé és Henri de Regnier egy-egy és Hugo van Hofmannsthal a 90-es években írt hat idevonatkozó művének elemzése. Néhány fejezetet azonban itt is szentelt Hofmannsthal lírájának és csak a Mallarmé-dráma, a *Hérodias* esetében szélesedik a műelemzés induktív műfajleírásra. Hofmannsthal drámáinak korrelációja már inkább magának a költőnek belső alakja, itt már nemigen jut figyelem a műfajt illető általános vonatkozások megfogalmazására.

A századvég lírai drámáját elsősorban a dráma felé határolja el. Eszerint a „lírai dráma valóságban nem a színpad, hanem a képzeletnek a nyelv által evokált valósága”, ill. „a lírai dráma nem dialogizált líra, hanem képzeletbeli színház”. A cselekmény helyére a költői képek egymásbakapcsolódó folyamata lép, nem ismer reális történet, cselekményt, mint a dráma, a dialógus nem a cselekmény hordozója, hanem a költő közvetlen önkifejezése és különben is csak látszatszerűség. A lírával szembeni elhatárolás kevésbé éles: azt hangsúlyozza, hogy a lírai dráma egy egyszeri szituáción alapszik és egy egyszeri folyamatot valósít meg. Ez a „szereplírától — a mi szavunkkal: a szerepjátszó lírától — is megkülönbözteti. Egy másik különbséget csak bizonyos elővigyázattal kockáztat meg: a valódi líra

mögött múlt van, a lírai dráma perspektívája — mint különben a drámáé — a jövő, a századvég lírai drámájában: a jövőben rejlő fenyegetés, ill. fenyegetettség.

Műelemzései elsősorban műértő érzékenységről győznek meg, a Rilke-versek esetében magyarázata, azaz a tartalmi vonatkozások is. A Hofmannsthal-drámánál kissé meglep eléggé hangsúlyozott etikus szempontja: morális pozitívumként emeli ki minduntalan, hogy Hofmannsthal saját maga „esztétista”, magatartásformáját — a világosság kedvéért mondjunk „dekadenciát” — kritizálja lírai drámáiban. Attól eltekintve, hogy ez nem igaz, az is világos, hogy az értő olvasót és az irodalomtörténészt maga ez a magatartásforma és ennek esztétikai-érték-hordozó lehetősége érdekli. Ha ezt hibának nevezhetjük, ennél jelentősebb egy hiány: műfajleírása és elemzése, Hofmannsthal esetében néhány Mallarmé és Maeterlinckre való utaláson kívül, teljesen lemondanak az irodalomtörténeti vonatkozásokról, nem is beszélve azokról, amelyek az egyes műveket és műfajokat is a társadalmi tudathoz kapcsolják. Ez alól nem mentesít az, ha ezeket a vonatkozásokat az előbeszédben kifejezetten elutasítja, különösen akkor, mikor anyag- és gondolatgazdagsága szinte felkínálja őket. (Főleg az ún. „esztétizmus”, az impresszionizmus, a bensőségesség és a Jugendstil irányában.) Valamilyen érthetetlen öncsonkítás érzet keletkezik bennünk.

A kötetben foglalt írások bő és gondolatébresztő anyagát elsősorban az hasznosíthatja a maga és a világ számára, aki képes és hajlandó beépíteni egy, a műveken és műfaj(ok)on túlmutató koncepcióba. Rilke-elemzései önmagukban is nagyon értékesek, különösen azok számára, akik — mint ő — szóban is gyakorolják a verselemzés és Rilke-magyarázás nehéz mesterségét.

SALYÁMOSY MIKLÓS

**William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistes-Geschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848—1938.** Wien—Köln—Graz, 1974. Böhlau, 503.

Az a tény, hogy W. M. Johnston *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History* (1972) című könyve viszonylag rövid időn belül jelent meg német fordításban, arra utal, hogy mindeddig hiányzott egy olyan mű, amely a különböző tudományterületek bevonásával átfogóan ábrázolta volna azokat az erőket, amelyek az európai szellemi életen

belül a sajátosan osztrák gondolkodás összetevői. E vállalkozás egyetlen ember munkájaként szinte megvalósíthatatlannak tűnik. W. M. Johnston mégis megkísérelte ezt, olyan kezdeményezést téve, és olyan hatalmas munkát fordítva rá — miként a bibliográfia is tanúsítja —, amit már előljáróban méltányolnunk kell. A könyv címének német fordítása félrevezető módon más megvilágításba helyezi a művet: itt ugyanis nem a Habsburg-monarchia és a Monarchia felbomlása után keletkezett államok 1938-ig tartó kultúr- és eszméletörténetének átfogó ábrázolásáról, hanem a szerző által az e kulturális térségre jellemzőnek tartott egyedi jelenségek és jelentős személyiségek elemzéséről van szó. Johnston munkájának fő vonalai már a fejezeteimből is kitétnének: I. Birokrácia a Habsburg Birodalomban — Tehetlenség kontra reform. II. A bécsi esztéticizmus. III. Pozitivizmus és impresszionizmus — egy szokatlan szimbiózis. IV. A cseh reformkatolicizmus. V. A magyar illúziókultusz. VI. A modernnek jövődömlője. A könyv koncepcióját másrészt a szerzőtől kiténtetett figyelemben részesített társadalomelmélet, filozófia és pszichoanalízis határozza meg. Mert ezeken a területeken — Johnston megállapítása szerint — néhány osztrák tudós olyan kategóriákat vetett el, „amelyek örök lényegi dolgokként minden kor és milió felett összefüggő háló gyanánt húzódnak” (20.).

Összesen hetven személyiség munkásságát vizsgálja a szerző szélesebb nemzeti vagy nemzetek fölötti áramlatok kontextusába helyezve. Johnston számára, aki időrendben, de a tényeket olykor külön is kiemelve halad előre az anyagban, az osztrák szellemi magatartások megértéséhez sarkalatos pontként szolgál a barokk vallásosság, a jozefinizmus (a felvilágosult abszolutizmus) és a biedermeier apolitikus kultúrája, olyan hosszú életű hagyományok, amelyek végül „az esztéticizmus, a pozitivizmus és alkalmadtán az impresszionizmus megszámlálhatatlan formáivá” alakultak. Azon személyiségek ábrázolásánál, akik ezeken az áramlatokon belül helyezkednek el, Johnston hatalmas forrásanyagra támaszkodik, és ennek következtében mindig új felfedezésekre jut. Így nem mulasztja el, hogy Karl Renner társadalomelméleti teljesítményeinek tárgyalása mellett ne térjen ki részletesebben költői munkásságára, a *Die Welt der Moderne* (A modernnek világa) c. filozófikus eposzára, amelyet „az osztrák belső emigráció egyik elfelejtett emlékének” tart (121.). Vagy megemlíthetjük, hogy a különböző tudósok tárgyalása kapcsán „a

bécsi művészettörténeti iskola” sajátosságairól is informál a szerző (161.), eddig még soha nem tapasztalt módon adva segítséget az oly sok helyen tárgyalt bécsi esztéticizmus megértéséhez. Meglepetés az is, hogy Johnston, a történész, éles és meglehetősen terjedelmes vitába bocsátkozik Claudio Magris *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (1963) (A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban) című irodalomtörténeti munkájával. E vita során Johnston nagyobb rokonszenvvel bír a Habsburgok lehanyagolt világa iránt, mint az olasz származású Magris, sőt még az angol–amerikai nézetekhez képest is több megértést tanúsít. (L. Janik/Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*). Johnston nem az egyenesvonalú haladásba vetett hit alapjáról ítél, hanem egy, az anyagot mindig szem előtt tartó nézőpontból olyan összefüggéseket mutat fel, amelyek felülmúlják az egyetlen, Johnstonéhoz hasonlító művet, Adalbert Fuchs *Geistige Strömungen in Österreich, 1867–1918* (Szellemi áramlatok Ausztriában 1867 és 1918 között) c. munkáját.

Johnston a legnagyobb figyelmet a filozófiának és a pszichológiának szenteli, ezen belül is különösképpen Sigmund Freudnak, aki a könyv 28 fejezetéből egymaga hármát vesz igénybe. A könyv ilyesfajta hangsúlyeltolódásai botránkozatták meg az osztrák kritikusokat. Hiányzik ugyanis Grillparzer értékelése is, akivel szemben Musil és Joseph Roth — mint az osztrák gondolkodás példaképei — előtérbe kerültek.

A könyv egész szerkezetét illetően megjegyzendő még, hogy Bécs egyedül ugyanúgy nem jelenti Ausztriát, mint ahogy a budapesti és a prágai szellemi élet ábrázolása is túlságosan leszűkített ahhoz, hogy a Monarchia országainak intellektuális klímájára rávilágítson. Johnston mindenestre alaptalanul keveset foglalkozik Magyarországgal és Csehszággal, és így a mű alcímét *Gesellschaft und Ideen im Donauraum* (Társadalom és eszmék a Dunamenti államokban) nem látjuk igazoltnak.

Johnston könyvének a szokványos kutatásokkal szemben az az előnye, hogy a rendkívüli nagy anyag ellenére leírásai élők és élvezetesek, messzemenően elkerül minden szakzsargont. Elgondolkodtató azonban, hogy Johnston szívesen dolgozik az egész könyvben a „terápiás nihilizmus” (therapeutischer Nihilismus) fogalmával. Ez a kifejezés eredetileg az orvostudományban használt álláspontot, gyógymodort jelent, vagyis azt, hogy nem írnak fel gyógyszert, hanem a természet jótékony erőire bízják a gyógyítást. John-

ston ezzel a terminussal viszont különböző politikai és irodalmi magatartásformákat kísérel meg jellemezni, így például a bürokrácia immobilitását is erre az elvre vezeti vissza. Kérdés az is, hogy igaza van-e akkor, amikor Hermann Broch személyiségét „Don Quijote”-ként írja le, és amikor Berta v. Suttner „donquijotei”-nek tartja. Lehetséges, hogy ez utóbbiak csak kisebb mulasztások, mégis azt mutatják, hogy a szerzőt olykor az a veszély fenyegeti, hogy az önmaga által kárhozottott impresszionisztikus látásmód hibájába essen.

A könyv értéke kétségtelenül anyagának gazdagsága és az a rendszeresség, amivel a szerző ezt feldolgozza. A kutatás így valóban tömörré válik, azzá lesz, amivé a szerző az előszóban módszertanilag elkötelezi magát: a gondolkodónak mint a társadalmi hatások befogadjának szociológiájává, az „elkötelezett intellektuell” szociológiájává, tekintettel a külvilág befolyására, vagy akár az e személyiségektől alakított változására.

INCEBORG BERNHART

(Fordította: Kajtár Mária)

## KÖNYVEK KARL KRAUSRÓL

**Paul Schick: Karl Kraus. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.** Reinbek bei Hamburg, 1965. Rowohlt Taschenbuch Verlag. 167.

**Kommentare zu Karl Kraus. Beiheft zur dreibändigen Karl-Kraus-Auswahl.** Berlin, 1971. Verlag, Volk und Welt.

(Dietrich Simon: **Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit.** — Kurt Krolop: **Dichtung und Satire bei Karl Kraus.**) 128.

**Frank Field: The Last Days of Mankind.** Karl Kraus and his Vienna. (London, Melbourne, Toronto, New York, 1967. Macmillan, St Martin's Press, 280 + 16 t.

**Hans Weigel: Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht.** Wien, Frankfurt, Zürich, 1968. Verlag Fritz Molden, 343 + 16 t.

**Caroline Kohn: Karl Kraus.** Stuttgart, 1966. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 353.

A bécsi századforduló sokszínűsége, az egész európai helyzet számos vonatkozását paradigmátikusan tükröző volta miatt méltán hívta fel magára az utóbbi időben a kutatók figyelmét. Karl Kraus hatalmas életműve (a *Die Fackel* mintegy 30 000 oldala) nagy hűséggel ábrázolja ezt a kort: itt kereshetjük tehát az író iránt mutat-

kozó érdeklődés egyik fő okát. A másik az a sok aktuális gondolat, amelyet kibont-hatunk a hagyományos kategóriákba sehogysem illő — a mi Karinthy Frigyesünkkel ebben és sok más vonatkozásban is párhuzamba állítható — író műveiből.

Paul Schick *Karl Kraus. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* című könyvével arra a látszólag egyszerű feladatra vállalkozik, hogy megrajzolja a Karl Kraus művei mögött húzódó életutat. Ez sokkal fontosabb a szokásos írói életrajzoknál: Kraus számos megnyilatkozásának lényegéhez életének adataiból kiindulva juthatunk el legjobban. Bármennyire valószínűtlennek tűnik is a régebbi Kraus-irodalom erősen szubjektív jellegének ismeretében, Schick művének megjelenése hiányzott egy átfogó, különösen a gyermek- és ifjúkor tényeit elemző írás. A bécsi Karl Kraus Archivum vezetője a nem egészen 140 oldalnyi szövegben (ennek is nagy részét a Kraus életútját sokoldalúan bemutató képanyag képezi) megteszi ezt: megbízhatóan — és minde-nütt filológiai adatokkal alátámasztva — sorakoztatja fel azokat az itt-ott rendszert már felbukkant alaptényeket, amelyeknek ismerete nélkül igazából nem lehet érteni az író

A berlini „Volk und Welt” kiadó három-kötetes Karl Kraus-válogatásának mellékleteként jelent meg Dietrich Simon *Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit* és Kurt Krolop *Dichtung und Satire bei Karl Kraus* című esszéje. Krolop értő, finom tanulmánya, melyet az NDK-beli kiadótól a müncheni Langen Müller Verlag által átvett és ugyancsak 1971-ben megjelent Kraus-válogatáshoz is csatlakoztattak utószóként, egyszerű, lényegre törő, jó összefoglalása Kraus életművének. Simon munkájának az az érdeme, hogy a krausi mű keletkezésének ideológiai hátterét villantja föl. Ennek kapcsán szükségszerűen mellőz ugyan bizonyos fontos részleteket, de azzal, hogy osztályérdekek kifejezőjét látja a nagy vitaközlőben, fontos, eddig szinte teljesen figyelmen kívül hagyott faktorra hívja fel a Kraus-kutatás figyelmét.

Frank Field amerikai történész Kraus munkássága mint a kor dokumentuma érdekli. *The Last Days of Mankind* című könyvének fejezetei (1. Karl Kraus, a művész portréja — 2. „A világ pusztulásának kísérleti laboratóriuma”: Ausztria, 1899–1914) — 3. Az első világháború: első szakasz — 4. Az első világháború: befejező szakasz — 5. Köztársasági köztársasági — 6. A leszámolás) vagy illusztrációi, melyeknek csupán fele vonatkozik közvetlenül Kraus munkásságára, bizo-



nyítták szándékát. Az irodalmi elemzésről teljesen lemond: nagy merészség is volna az író Kraust nyelve nélkül tanulmányozni, márpedig Field még a versidézeteit is angolra fordítja. A könyv jelentősége abban van, hogy hasznos adalékokat ad Kraus és a faji problematika, Kraus és a háború, Kraus és a fasizmus viszonyához.

Hans Weigel osztrák esszéista *Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht* című könyve nem tudományos munka. A szerző kellemesen cseveg Krausról, igyekezőn bebizonyítani, hogy az író egész működésének fő motívuma az elfojtott vágy a színház iránt. Sokat idéz, csak nem adja meg, honnan: nyilvánvalóan nem óhajtja lábjegyzetekkel elriasztani az életrajzi regényekhez szokott olvasót. Két okból érdemes mégis megemlítenünk a könyvet. Egyrészt mert az irodalmi témához rendszerint ügyes kézzel nyúló író hozzájárulhat Karl Krausnak a nagyközönség körében való népszerűsítéséhez, másrészt pedig mert felvázolja Kraus életművének néhány olyan motívumát (pl. fokozatos izolálódását, a színházzal kapcsolatos tevékenységét), amelyeken a germanistáknak is érdemes elgondolkodniuk.

A tárgyalt könyvek közül kétséggel kiemelkedik Caroline Kohn monográfiája. A szerző, aki az ötvenes évek közepétől sorozatban publikált (egy ideig Lotte Sternbach-Gärtner néven is) résztanulmányokat Krausról, az író munkásságának valóban egyik legjobb ismerője. Arról is mindent tud, amit könyve megírásáig Krausról elmondtak vagy leírtak. Már maga a könyv végén fellelhető igen gazdag bibliográfiai anyag is bizonyíték erre. Világosan csoportosítva, sok értékes utalással fejt ki gondolatait. A polémiai és Kraus személye állnak nála a középpontban, elsősorban nagy vitatkozónak és írónak, az egyén jogai védelmezőjének látja Kraust. Erre utal különben az eredetileg 1962-ben a párizsi Didier kiadónál francia nyelven megjelent könyv teljes címe is: *Karl Kraus. Le polémiste et l'écrivain, défenseur des Droits de l'individu*. Kohn monográfiája csomópont a Krauskutatás történetében. Összefoglalását adja annak, ami a hatvanas évek közepéig történt, mintegy lezárja azt a szakaszt, amely még túlságosan is a személyes részletek vonzásában állt; és kiindulásul szolgál a további kutatások számára.

Krolop, Simon, Field munkája már a Kohne után született, de további publikációk is jelzik napjaink Kraus-kultuszát. Utalhatunk ezek közül elsősorban a *Literatur und Kritik* című folyóiratban — különösen Kraus 100. születésnapja táján — megjelent jó néhány tanulmányra. Itt

ismerhette meg például a germanista közvélemény Adynak a *Nyugatban* írott cikket Kraus pesti előadásáról. A müncheni Kösel Verlag 1974-ben kiadta Karl Kraus és Sidonie Nadherny — Kohn által még elvesztettnek vélt — levelezését, ezt a fontos adalékot az író személyiségének jobb megismeréséhez. Számos doktori értekezés választja témájául Kraus életművét. De a germanisztikán kívül más diszciplínák (filozófia, zene, képzőművészet, nyelvtudomány) is egyre tudatosabban vizsgálják Kraus hatását. És ezzel még közel sem zárul le a Kraus-kutatás feladatainak köre: hogy csak a számunkra leglényegesebbnek látszó kérdést említsük, bizonyításra vár, mennyire a bécsi, Monarchia-beli valóságban gyökerezett Kraus művészete.

SZABÓ JÁNOS

**Hermann Broch: Schriften zur Literatur 1. Kritik. — Hermann Broch: Schriften zur Literatur 2. Theorie. Kommentierte Werkausgabe 9/1; 9/2. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.**

Két kötet tartalmazza a Suhrkamp kiadó Broch életműkiadásának irodalommal foglalkozó írásait. A sorozat vállalkozásában igen nagyigényű; a szerző életművének új, teljes kiadását zsebkönyv formájában publikálja. Nem egyszerűen egy előző kiadás többé-kevésbé kiegészített utánnyomásáról van szó, hanem igen nagy százalékban közöl eddig még meg nem jelent szövegeket. A zürichi Rhein Verlag ötvenes évekbeli első Broch-sorozata így nélkülözhetővé válik a kutatásban, mert e két új kötet már tartalmazza a Broch-hagyatékban megtalált irodalmi tárgyú írásokat is. A köteteket jegyzetekkel és igen rövid, szerény kommentárokkal P. M. Lützeler látta el. E tevékenységében a nagyközönség érdeklődésének feltételezése is vezette. Jegyzetei az írásokban előforduló személyek minimálisra redukált adatai, valamint az egyes írások megfogalmazásainak más, részletesebben magában az írásban ki nem fejtett utalásainak vonatkozási helyét tartalmazzák, néhány esetben annak az idézetnek a közlésével, amely egy-egy, a főszövegben explicitált kijelentés közvetlen indítéka.

Hermann Broch irodalomról szóló művei műfaji szempontból alig-alig férnek el megszokott fogalmaink között. Történelmi, életrajzi és világnézeti okok egyaránt magyarázzák, hogy nála mindig minden mindennel összefügg, művei egy részére

leginkább illik az esszé-meghatározás, hiszen e műfaj talán az, amely a leginkább magábafogadja a „szabálytalan” felépítésű írásokat. A két kötet megszerkesztésében Lützelert, mint a címek is mutatják, *tartalmi* szempontok vezették. Előtte is világos lehetett azonban — hiszen a Broch-filológiában és -irodalomban vitathatatlan a kompetenciája — hogy alig akad olyan kritikája Brochnak, ahol elméleti szempontok ne válnának relevánssá, aminthogy alig akad olyan teoretikus jellegű írása, amely ne szőné bele gondolatmenetébe konkrét művek kritikáinak tekinthető reflexióit. Így kerülnek az első kötetbe Broch közelebből is kritikának tekinthető írásai (ezeket általában folyóiratok számára, cleve kritikának fogalmazta, így „kénytelen” volt magát bizonyos megkötöttségekhez tartani), de ebben a kötetben szerepel a már korábban önálló könyvként is megjelent késői *Hofmannsthal-tanulmány* is, mely egészen biztosan nem kritika, valamint olyan méltatások és recenziók, melyeket Broch általában kiadói felkérésre készített lektori munkaként. A második (*Theorie*) kötetben az esszéire legjobban emlékeztető folyóirat-tanulmány hosszúságú művek kerültek, s mivel mind-egyikük elméleti irányultságú, a kötet egységes.

Broch irodalomelméleti gondolatainak taglalása még érintőleges formában sem illeszthető bele egy recenzióba. (Arra, az ő esetében egészen sajátos összefüggésre is vonatkozik ez, hogy itt egy jelentékeny író teoretikus szempontból autonóm, saját szépirodalmi műveivel sem egészen közvetlen kapcsolatban álló műveiről van szó.) Irodalomelméleti gondolatainak fő területe a modern regény kérdésköre. Irodalomelmélete azonban sajátos egész. Megtalálható benne egy irodalomlélektan körvonala (elsősorban a korai, itt először könyvformában közzétett írásokban). Bár irodalompszichológiai gondolatmenetei koherensek, nem szabad mai értelemben vett teljes, tudományos diszciplínára gondolnunk. Irodalomszociológiája (mely egyben művészet-szociológia is) már jóval kifejtettebb, bár itt is konkrét elemzésekben, és nem a tudományárról szóló fejtegetésekben jelentkezik. Szociológiai gondolatai igen sajátosan az európai századvég folyamatainak (filozófiai, ideológiai, de gazdasági, sőt politikai mozgásokról egyaránt szó van) művészetben jelentkező következményei körül csoportosulnak, sőt több esetben a művészet, az egyes műalkotások, a stílusok nemcsak következményei ezeknek a folyamatoknak, hanem olyan objektumok, amelyen és amelyekben ezen

fejlődések egyik vagy másik pontja látható lesz, megnyilvánul, artikulálódik. E korszak, mely Broch nemzedékének szempontjából közelmúlt (1886-ban született Bécsben) igen fontos tanulságokkal bír számára. Ezzel magyarázható, hogy a századvég mindhárom központjának, Párizsnak, a *Gründerzeit* Németországának és Bécsnek a jelenségeivel egyaránt foglalkozik. Nem összefüggő módon feldolgozott századvég-elemzései egészet alkotnak, olyan egészet, melyek összefüggéseit, tanulságait ma is felhasználhatjuk. Ehhez a századvég-ábrázoló irodalom- és művészet-szociológiai tablóhoz tartozik az ezúttal először megjelent *Der Turm von Babel*, melyet a terjedelmes Hofmannsthal-esszé egy fejezetének szánt Broch, s amely többek között tartalmazza szociológiai indíttatású elemzéseit a *Jugendstil*ről.

Broch harmadik nagy területe az irodalomelmélet. Regényelméletének két, egymástól világosan elkülöníthető szakasza van. Az első (és jelentékenyebb) az ún. *polihisztorikus regény-koncepció*, mellyel kapcsolatos fontosabb írásai már régebben is ismeretesek voltak. Második korszakának regényvideálja az ún. „ellen-műs” már kevésbé releváns irodalomelméleti szempontból. Az ezt megalapozó anyagok sem ebben a kiadásban jelentek meg először.

Hozzáférhetetlenek voltak azonban eddig a néha igen rövid méltatások és recenziók. A bennük megtalálható gondolati anyag nem módosítja a kialakult Broch-képet, mégis jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy az esszéik sokszor elvont, filozofikus nyelven megfogalmazott megállapításai ebben a konkrétabb műfajban könnyebben érthetők és elhelyezhetők legyenek. Igen sok az olyan megfogalmazás, amely eddig talán nem volt kellően megvilágítva, vagy konkrét alkalmazását illetően kérdéses volt. Ebből a szempontból igen fontosnak tekinthetjük ezeket az írásokat is.

KISS ENDRE

**Allan Janik—Stephan Toulmin: Wittgenstein's Vienna.** New York, 1973. Simon and Schuster, 314.

A könyv címe olyan, hogy mindenki, aki csak valamelyest is jártas az érintett korszakban, érdeklődéssel fogja kézbe venni, mivel egy komplex anyag nem szokványos módon való tárgyalását ígéri: arra tesz kísérletet, hogy Wittgenstein filozófiáját az első világháború utáni évek politikai, társadalmi és kulturális hátterével együtt mutassa meg.

Az előszóból kitűnik, hogy a szerzők módszerükben C. E. Schorskére támaszkodnak, az osztrák századfordulót alaposan ismerő amerikai történészre, aki cikkében<sup>1</sup> kifejti, hogy a fin de siècle sokrétűen összefonódott jelenségeinek megvilágítására interdiszciplináris eljárási módot kell alkalmazni. Janik és Toulmin szóban forgó elemzésük terjedelmes bevezetőjében adnak magyarázatot arra, hogy a kérdésfeltevések miért követelik meg itt is „a speciális és specifikus hipotézisek interdiszciplináris módszerének” alkalmazását (14.). Azonban ellentétben Schorskéval — aki munkájában tisztán leíró és deduktív módon jár el — Janik és Toulmin nem mindig dolgoznak ezzel a módszerrel.

A késő-Habsburg korszak átfogó panorámájának feldolgozásakor a szerzők figyelemük a „kákániai paradoxonra” irányítják (14.). Musil korszakot bíráló ténymegállapításai,<sup>2</sup> amelyek a *Der Mann ohne Eigenschaften* című regényéből minden újabb vizsgálat alkalmával napvilágra kerülnek, itt olyan alapként szolgálnak, amelyre egy kultúra felbomlási folyamatának képe építhető fel. — Széles körképet adnak a szerzők a Habsburg-birodalom egyre fenyegetőbbé váló társadalmi és politikai konfliktusairól, és az ezt érszerevni nem akaró, a szép látszatnak, és a „bon gout”-nak hódoló társadalomról; megmutatják az irracionális térhódítást az élet legkülönbözőbb területein; a „law and order” gondolkodásmódját szembeállítják olyan társadalmi rend morális esendőségével, melyben napirenden voltak az úgynevezett „afférok”. Ezeket igen részletesen tárgyalják, mint pl. a „Cilli-affér”-t<sup>3</sup> és a „Redl-affér”-t<sup>4</sup>. Ilyen talajon — márpedig Janik/Toulmin senkit sem hagy kétségben affélól, hogy ez a Bécs „a világvége kísérleti állomása” (K. Kraus) — olyan kritikusoknak is kellett születniük, akik a kétértelműségek sűrűjén áttörnek, és pedig — Janik/Toulmin következtetése szerint — éppen a polgárság akkori gondolkodásának leginkább központi területén, a nyelvén és az esztétizáló művésze-

tén. E kritikusok nélkül a fiatal költőgeneráció nem teljesítette volna feladatát, mert „az esztéták szkepticizmusa nem volt több a probléma narkotikus álfeloldásánál” (66.), és Musil is, aki bár regisztrálta a „tarthatatlan állapotokat”, elment volna a probléma megoldása mellett. Összefüggésben kell látnunk azoknak a férfiaknak a munkásságát, akik bár más-más irányból, de mégis azonos kritikai célkitűzéssel léptek fel: „Kraus, Schönberg, Loos és Wittgenstein e problémák megoldására alapjaiban tapintottak rá, sőt a kifejezés elfogadott értelmének lényegét érintő pozitív kritikát is képesek voltak megteremteni.” (66.).

A mű a következőkben behatóan foglalkozik Karl Kraus-szal, s ezt igen fontos adalékként kell értékelnünk, mivel Kraus hatása Schönberg zenei reflexióig és Wittgenstein filozófiai gondolkodásáig terjed. A krausi kritika tudvalevően azon a felismerésen alapszik, hogy a nyelv aktualizálásának módja nemcsak a valóság közvetítésének módjait, hanem a valóság irányítását is jelenti. Ezt Janik és Toulmin az újságírói feuilleton krausi kritikájának példáján mutatják be; a feuilletonban ugyanis az önkényesség hajtott szubjektivitás a tényállást teljességgel elfedi, és az író már csak a l'art pour l'art elvei szerint manipulál a szavakkal, minek következtében az olvasó, különös hangulati helyzetbe kerülve, már képtelen a dolgokat objektíven értékelni (79.). A szerzők a továbbiakban Krausnak Hermann Bahrral és Hugo von Hofmannstahlal folytatott vitáját, valamint a pszichoanalízis és az erkölcs helyzetét vizsgálják. A Krausszal kapcsolatos kutatások ennek ellenére éppen azon a ponton nem kielégítőek, ahonnan kiindulva a nyelvészet olyan gondolkodóival lehetett volna összefüggést teremteni, mint Mauthner és Wittgenstein, ugyanis a „frázis” krausi felfogását kellett volna bemutatni Kraus irodalomhoz és zsurnalisztikához fűződő, differenciált kapcsolatán belül.<sup>5</sup>

Az építész A. Loos törekvéseihez —

<sup>1</sup> CARL E. SCHORSKE: Politics and the Psyche in fin de siècle Vienna: (Schnitzler and Hofmannstahl). In: American Historical Review, LXVI, Bo. 4. 1961, 930–46.

<sup>2</sup> Kérdés, hogy ezek a ténymegállapítások mennyiben értékelhetők történelmileg pontos tényállásként. Musilnál nem annyira az objektív pontosságról, mint inkább a valóság szatirikus-ironikus stilizálásáról van szó.

<sup>3</sup> A dél-stájerországi város, Cilli német nyelvű szlovén lakosságának jogai körüli vitákról van szó, amelyek a Reichstagban a frakciók harci készségéhez és a nemzeti-ségi konfliktus elmélyüléséhez vezettek.

<sup>4</sup> 1913-ban felfedezték, hogy Alfred Redl, a k. u. k. hadsereg titkosszolgálatának embere, a hadsereg pénzéből saját céljaira nagy összeget sikkasztott.

<sup>5</sup> Erről alaposabban tájékoztat HELMUT ARNTZEN: Karl Kraus und die Presse. München, Fink, 1975. L. különösen az „Irodalom, sajtó, nyelv” c. fejezetet. 25. és tovább.

Wittgenstein építészeti koncepciója az ő munkásságához vezethető vissza<sup>6</sup> — és Schönberg zeneelméletéhez kapcsolódó magyarázatokkal most még egyszer, a befogadás oldaláról mutatják be a „dekadens esztéticizmus”-ba hanyatlott bécsi társadalmat: a közönséget, amely a wagneri muzsika bővületében már csak a zeneileg megdicsőült dolgok iránt volt fogékony, és azokat a hívőket, akik a szecesszió alkotóinak dekoratív stílusát csodálták. Ezekkel a tendenciákkal — Janik és Toulmin szerint — a korszak tudatában egyre inkább eltűnt a látszat és a valóság közötti határvonal, éppen úgy, mint ahogy a művészet és a nyelv funkciójáról alkotott eszme is irrelevánssá vált. Ebben a beállításban az olyan kritikusok, mint Kraus, Loos és Schönberg az etikai értékrend mind magasabb fokára kerülnek, sőt, Janik és Toulmin a művészet és a morál tolsztoji modelljeit is — úgy, ahogy azt Tolsztoj a „Mi a művészet?” c. értekezésében kifejtette — felvonultatják, hogy világossá tegyék Wittgenstein gondolkodásának kapcsolatrendszerét. Tolsztoj etikai kérdésfeltevéseinek pontos ismerete ugyanis már Wittgenstein korai munkásságában is gondolati horizontjának jelentős részét alkotta, miként erről Toulmin első kézből értesült.<sup>7</sup>

Wittgenstein értékelésében Janik és Toulmin fontos kezdeményezést tesz azzal a vitával, amelyet Wittgenstein filozófiában elfoglalt helyéről folytatnak, bár a főművéről szóló fejtegetésnek a „The Tractatus Reconsidered: An Ethical Deed” címet adják. Vitathatatlan, hogy az a kép, melyet itt Wittgensteinről, gondolati kategóriáiról és más kortárs filozófiai iskolákhoz fűződő kapcsolatáról kapunk — az alapos szakismeret és Toulmin Wittgensteinhez való személyes kapcsolata következtében rendkívül megragadó. A könyv legnagyobb értéke kétségtelenül az utolsó rész: jól tájékoztat egy olyan filozófia keletkezési történetéről és az azt körülvevő világról, amely nyelvkritikaként, vagyis deskriptív vállalkozás gyanánt értelmezte önmagát és amely a nyelv határait kívánt rámutatni.

Kevésbé sikerültnek kell tartanunk azokat a részeket, amelyek a bécsi fin de

siècle jelenségeivel foglalkoznak. A szerzők pragmatikus álláspontja és bizonyos művészeti megnyilvánulásokkal — olyanokkal, mint a „Jung-Wien” csoport, a szecesszió képviselői vagy a „Wiener Werkstätte” — szembeni ellenérzésük oda vezet, hogy jelentős teljesítményeket nem értékelnek kellőképpen. Bécsről olyan képet adnak, mintha az a dekadens — az ő értelmezésük szerint — destruktív esztéticizmus zónájából jött volna létre, és ez a valóságnál komorabb, negatív benyomást kelt. Ez azonban nem akadályozta meg, hogy a könyvet olaszra ne a *La grande Vienna* címen fordítsák le, és módszertanilag kombinált szellemtudományi szociológiai eljárása is kedvező kritikát kapott. Lehetséges, hogy az olasz kutatók a korszakra vonatkozó munkálataik során már hasonló eredményre jutottak; ezért ajánlatos lenne némely aspektusban más, erre vonatkozó kutatást is figyelembe venni<sup>8</sup>, hogy a századforduló Bécséről kiegyensúlyozottabb képet kapjunk. De annyi bizonyos, hogy Janik és Toulmin könyvének módszertani útja az e korszak különböző erőinek összefüggéseiről folytatott további vizsgálódásra serkent.

INGEBORG BERNHART

(Fordította: Kajtár Mária)

Wolfgang Kudrnofsky: *Zur Lage des österreichischen Schriftstellers*. Wien, 1973. Europa Verlag-AG, 263.

Évek óta mind több újságciikk, tévé- és rádióinterjú, szociológiai elemzés, sőt könyv foglalkozik a nyugati német nyelvterületen élő írók helyzetével. Az érdeklődést azoknak az alkotóknak az elégedetlensége lobbantotta fel, akiknek erkölcsi és anyagi kiszolgáltatottsága a kultúripar óriásai-  
val (kiadókkal, tévé- és rádiótársaságokkal) szemben már-már az elviselhetetlenségig fokozódott (ők jelentik a többséget), akiknek társadalmi megbecsülése az átlagot sem éri el, s éppen ezért Heinrich Böll felhívását követve úgy vélik, „vége a szerénységnek”. Kudrnofsky az osztrák

<sup>6</sup> Vö. Bernhard Leitner: *Die Architektur von Ludwig Wittgenstein. Eine Dokumentation*. Köln, König, 1974.

<sup>7</sup> Toulmin személyesen ismerte Wittgensteint, amikor a 40-es években Cambridgeben tanított.

<sup>8</sup> A korszakot összefoglalóan tárgyaló újabb művek közül megemlítendő: W. M. Johnston: *The Austrian Mind. An intellectual and social history*. Berkeley and Los Angeles, 1972., németül: Böhlau, Wien, 1974. — Nicolas Powell: *The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898–1918*. London, 1974. Studio Vista. — Gotthart Wunberg (Kiad.): *Das Junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstkritik*. Tübingen, 1976., Niemeyer.

író szemszögéből folytatja ezt a „felvilágosító” munkát.

A kiszolgáltatottság persze akkor is valóságos kényszer, ha fölismerjük, s felszámolása sem csupán az írókon múlik. Közismert, hogy a kapitalizmus tette általánossá az árutermelést, amelyben a munkaerő, illetve minden megtermelt használati érték, „árusíthatóvá” vált. Maga a szerző is említi azt a tényt, hogy a szellemi alkotók közül az íráshól (irodalomból) élők „bizhatták gépekre elsőnek szellemi termékeik sokszorosítását” — ők rendelődtek alá legkorábban az ipari tőkének. Ez a folyamat jelenlegi állapotában elérte a kultúra tömegtermelésének szintjét, amelynek bázisa az említett „nagy kiadó”, tévé-konzern stb. A kisvállalkozók, az „individualisták” ma már többnyire korszerűtlen kivételek, és előbb-utóbb ők is vagy beolvadnak, vagy tönkremennek.

Mit nehezítenek hát az írók? Műveik áruvá válását? Egyáltalán nem. Hiszen épp ezekből akarnak jobban élni, ami feltételezi a nagy szériákat, a tömeges eladást: magasabb honoráriumuk alapját. Tapasztalat szerint a kiadó legfeljebb öt, hét, maximum tíz százalékot enged át az alkotónak tényleges hasznából. Az egyik nagy kérdés tehát az, sikerül-e a termelőnek bérharcban nagyobb nyereséghányadost kicsikarnia. A gyakorlat azt mutatja, hogy leginkább még szervezett formában, írói szakszervezetek, szövetségek segítségével sikerül, bár országoként így is eltérő eredménnyel. Am ez nem változtat azon, hogy az író nélkülözhetetlenségével is a piac játékszere, népszerűsége is „elkerülhetetlen”, bestsellerben mérik. Ez az a mérce (nem a könyvek színvonala), melyet az ilyen-amolyan olvasói igény teremt meg, közismerten a hagyományosra, megszokottra érzékenyebb (ráadásul manipulálható) jellegével. Az olvasóközönség ízlése azonban országoként is erősen polarizált: konzervatívabb az osztrákoknál, mozgékonyabb, korszerűbb a nyugat-németeknél. Mi ennek az oka? Kudrnofsky túllép a „nálunk osztrákoknál ez már csak így van, mi jobban szeretjük a zenét és a színházat” közhelyein és meglátja a lényegét: a régi, és meglehetősen jelentéktelen írókat kedvelő, „érzelmileg múlthoz kötött”, „olesó-ájtatos mucsai lelkületű” olvasó magatartásáért az „intellektuális és érzelmi igénytelenségével provincializmusba konzervált”, „szellemi sírgondozásba” feledkező könyvkiadás is vádolható. Mert a „könyvtermelés többnyire a kereslet—kínálat mechanizmusához idomul, az óvatosság szinte minden kitörést megakadályoz; a kiadói tervek pedig kül-

földön ismertté vált nevek átvételére szorítkoznak”. Kudrnofsky számára nem kétséges: a kultúrpolitikának, ezen belül a könyvkiadásnak kellene a korszerű olvasótábor megteremtése érdekében megújulnia, ez lenne az első lépés. Gyökeres változtatásra ugyan nincs receptje, inkább kritikáival irányítja a majdani újítók figyelmét égető kérdésekre. Arra többek között, hogy „hiányzanak az állam értelmes irányító kultúrpolitikai intézkedései”; így történhet meg, hogy „1970. május 1-től 1971. június 30-ig szűk egy millió schillinget kaptak a kiadók a szépirodalom támogatására, ugyanakkor a Salzburgi Ünnepi Játékokat 1971-ben több mint 15 millióval szubvencionálták... Ily módon pártolnak olyan vállalkozást, amely elsősorban turisztikai érdekeket szolgál és vajmi kevés köze van az eleven kultúrához”. De az Osztrák Irodalmi Társaság és az egyik legjobb nyugat-európai német nyelvű irodalmi-művészeti folyóirat, a gráci *Manuskripte* is csak töredékét kapja a szükségesnek.

Nem meglepetés, hogy a nyugatnémet kultúripar valamennyi ágában fejlettebb, mint az osztrák. A nagy nyugatnémet kiadók (Luchterhand, Rowohlt, Suhrkamp stb.) erkölcsi és anyagi biztosítékot jelentenek kiválasztott szerzőiknek: a hazájukban kallódó vagy mellőzött, túl nyomórészt fiatal tehetséges osztrák íróknak már a harmadik generációját vonzoták magukhoz az elmúlt húsz évben. Az NSZK napilapjainak kulturális rovatai is színvonalasabbak, nagyobb terjedelműek, mint az osztrákoké. Jellemző például, hogy a vasárnap is megjelenő négy bécsi napilap egy-egy oldalán szorong szépirodalom, tévé- és filmkritika, színházi program és kulturális műsorajánlat. Ezzel szemben a *Münchener Abendzeitung*, egyszerű bulvár lap létere, két és fél, három oldalas szombati kultúrrovatában fontos és aktuális híreket, jó elemzéseket hoz. És még egy plusz az NSZK javára: tömegközleési eszközei változatosabb megbízásokat adnak, méltányolják a kísérletező, de színvonalas irodalmat s jóval magasabb honoráriumot fizetnek, mint az osztrák cégek.

Igen ám, de nem publikálhat és nem élhet mindenki az NSZK-ban, az osztrák írók többségének hazai lehetőségeikkel kell megelégednie. Ezek pedig — a szerző egy 1972-ben végrehajtott kérdőíves felméréseinek tanúsága szerint — nem rózsások. Mik a legfontosabb okok?

A gazdagabb nyugat-európai országokban sem élnek meg az írók könyveik honoráriumából, nemhogy Ausztriában: itt még inkább kiegészítő jövedelmek közé

számít az irodalmi és ösztöndíj, amellyel egy-egy szerzőt többször is „megtisztel” a büntudatos társadalom, csak épp „kupicával öntözi a Szaharát” — hatékonyság helyett marad a nemes szándék. Piaci elégtételről pedig szó sem lehet, mert a rengeteg díj devalválta saját reklámértékét. Éppen ezért az igényelt állami segítség módjai közül nem is ezt látják fontosnak az írók, hanem az öregségi, társadalom- és betegbiztosítást, az adókedvezményt és a szerzők (nem a kiadók) anyagi támogatását. Érthető, hogy a „szabadúszók” jobban rászorulnak erre a segítségre mint a „hivatalnok-írók”.

Az értékelhető választ beküldő száz főfoglalkozású író közül 89 nem tartja helyesnek adójogi besorolását a „szabad vállalkozó” kategóriába; 66 pedig kifejezetten szakszervezeti orientációra törekszik. Ez az arány 68, illetve 60 százalékra csökken a mellékfoglalkozású, többnyire hivatalnokoskodó írók körében. A szerző ebből arra következtet, hogy a mellékfoglalkozásúak egy részének kényelmes presztizsokokból imponál a nagyizolás (a „szabad vállalkozó” cím), ám az írók többsége mégis az előnyökkel kecsegtető szakszervezeti megoldásba veti bizalmát, nem pedig a ködös reményű költői szabadságba. Hiába van persze igény, ha a három vezető írószervezet (IG-Autoren, SÖS, Literaturproduzenten) közül egyik sem törekszik szakszervezeti orientációra. Ezek után nem meglepő, hogy komoly érdekvédelmi szervezet híján az osztrák írók számtalan apró csoportban lelnek pótszerekre: „kölsönös megértésre, jogi tanácsadásra, szakmai kapcsolatokra, felolvasási lehetőségekre, szórakozásra”.

Ezt a szétszórtságot, XIX. században gyökerező jogi és társadalmi elmaradottságot csak az írók szolidaritásán alapuló életerős szervezet tudná megszüntetni, amely végre „leszoktatná az ipari felhasználókat arról a kedvenc szokásukról, hogy kizárólag ők húzzanak hasznat az író munkájából”. Hogy mintául svéd, nyugat-német vagy egyéb modell szolgál? Mind-egy. A lényeg az, hogy megszülessék. Persze megkérdézhetnénk: miért késlekednek létrehozásával az írók? Ők restek, vagy a körülmények túl makacsak? Erre már a szerző sem tudja a választ.

GALAMBOSI SÁNDOR

**Die Wiener Sezession — Eine Dokumentation von Robert Waisenberger.** Wien — München, 1971. Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 296. — Verzeichnis der Mitglieder der Gesellschaft bildender Künstler. Österreichs-Sezession.

„A mai civilizáció elnyomja az egyéniséget. Ezt mondja a jövő Gibbonja. Nagy igazság, mely minden szívben él, csak hangot mernek neki oly kevesen adni! ...

Pedig ez az igazság a kor minden problémájának alapja. Az immár elkerülhetetlen társadalmi reformoknak ebből kell kiindulniuk: mert az egyéniség elnyomva nem sokáig lehet!

A história bizonyítja, hogy a legvéresebb átalakulásokat az egyéniség szabaddulási törekvése szülte.

Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte ...

Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvésüket s legjobban félreértik e törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig ez egy nagy világ-átalakulás első, igénytelen előcsatározása.

Hagyjátok hát a *szeccsziót* (Ady kurziválása!) ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok.

A szeccszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja.”

Ezt, a lényegét zseniálisan összefoglaló pár passzust egy pályája legelején álló költő alkalmi glosszájából ragadtuk ki: Ady Endre írta, aki ekkor még a *Debreceni Hírlapban* próbálgatta oroszlni körmeit. Miután pár hónappal korábban hitet tett a költői naturalista művészet — Ibsen, Hauptmann és a magyar Thury Zoltán mellett — most, (1899. ápr. 19.) — megírta ezt a kis glosszáját, amiben pontosan rögzítette, hogy a századforduló szellemi életének legjobbjai mit is vártak a szeccsziótól.

Ahány tűzhelye volt — annyi elnevezése alakult ki a szeccsziónak: az *art nouveau* a franciáknál, a *Jugendstil* a münchenieknél, a *Wiener Sezession* az osztrákoknál. Adyban az a bámulatos, hogy azt fogalmazta meg, ami közös volt ezekben: a lázadást a kor ellen. Felerősítve, és mintegy ideálként és kivetítve a maga már korai erős társadalmi elkötelezettségét.

Az előttünk fekvő könyv — Waisenberger munkája — ahogy az alcíme is mondja dokumentációja akar lenni a Wiener Sezessionnak. S ezt igen szün-

vonalasan, tudományos igénnyel végzi el. Fejezetcímei — ha olykor líraiak is — valóban a lényeges nagy témákat foglalják össze: Das Grab des Mahdi — Die unzufrieden Schwärmer — Man gewinnt allmählich Klarheit — Im Reiche König Klimts — (usv.) — Ennél az ironikus alcímnél álljunk meg egy pillanatra — mert ironikusan is a lényegét mondja.

A Sezession Haus híres jelszavát: „Der Zeit Ihre Kunst der Kunst Ihre Freiheit” — elsősorban valóban Gustav Klimt művészetében látjuk megvalósulni. Ő volt az osztrák = a bécsi szecesszió legnagyobb alakja. Ami Klimt (1862–1918), a szecesszió létrehívóinak egyike útját és művészetét illeti, azért igen érdekes a tanulmányozása, mert pl. Ady és a *Nyugat* többsége (legnagyobb formátumú alkotói) épp az ellenkező utat járta. Míg Klimt rendkívüli szuggesztivitással és nagy tehetséggel alkotta remek, indázó vonalakkal körül és befuttatott képeit — addig a mi legnagyobbjaink inkább már az expresszionista művészettel rokon lényegi egyszerűsödés felé törtek. A legnagyobb példa erre ismét csak Ady útja, akit az *Új versek* és a *Vér és arany* korszakban még alaposan körülindázott a szecesszió — az *Új versek* címlapját is a magyar szecesszionisták, a gödöllőiek egyik vezető mestere, Nagy Sándor rajzolta (*A mi gyermekünk* c. Ady-vers ihlette), — s aki innen jutott el a *A halottak élén* monumentális egyszerűsödésig: a lényegretörésig.

Piros-fekete glóriával  
Feje körül, bevezett  
Lelkembe újból az az asszony, ...  
indította a *Vér és arany* egyik emlékezetes Léda-versét (*Csolnak a holt-tengeren*).  
A halottak élén-ben így nyit:  
Most a Mezőn mindenki veszt  
S vér-felhők futnak szabadon

Hogy azonban ezt így megláttuk, köszönet e kitűnő könyv szerzőjének, aki olyan gazdagon dokumentált, — célkitűzéséhez híven — hogy könyvéből nemcsak műtörténészek, de az esztéták is ihletést kaphatnak.

VARGA JÓZSEF

**Wolfgang Martens: Lyrik kommerziell. Das Kartell lyrischer Autoren 1902–1933.** München, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 183.

Az utóbbi időben megszorodtak a német irodalom életének, külső jegyeivel, létének technikai-gazdasági körülményeivel foglalkozó, az ebben az értelemben

irodalom-történet-szociológiai írások. Ezek sorába tartozik az ismertetendő könyv. (Líra kereskedelmileg. A lírai szerzők kartellja.)

A „kartell” megalakulásához és tevékenységéhez az 1901-es új szerzői jog szabályzat adott alapot és indítékot: ez lírai alkotások antológiákban és az időszaki sajtóban való ingyenes újraközléséhez a szerző engedélyét írta elő. Az egyik neves kiadó ilyen kérését alapul véve az akkori német líra két mestere, Arno Holz és Richard Dehmel, kezdett szervezkedni, további jelentős, ill. akkoriban neves költőket nyertek meg egy megalakítandó vezető grémium tagjaiul (O. J. Bierbaum, H. v. Hofmannsthal, D. v. Liliencron, C. Busse, G. Falke) és felszólították költőtársaikat a kartellhez való csatlakozáshoz. A bizottság a honorárium minimumát határozta meg, a tagok becsületszóra kijelentették, hogy ehhez ragaszkodnak. Később a bizottság ügyvezetője vállalta a kiadókkal való tárgyalást és a pénzügyi lebonyolítást, sőt az engedély nélküli közlések felderítését is; ebben egy másik szerzői gazdasági egyesület (Allgemeiner Schriftstellerverein) vezetője, a jogász Max Hirschfeld és közönye, a Die Feder (A toll), volt segítségére.

A könyv elsősorban néhány költői hagyatékra és levelezésre (A. Holz, R. Dehmel, D. v. Liliencron, R. Schaukal), valamint a fenti folyóirat közleményeire támaszkodva írja meg az egyesület külső és belső történetét, szabályzatainak változásait. (Néhány éven át pl. nem tett különbséget tagok és nem-tagok között, tulajdonképpen persze azért, hogy a kiadónak ne legyen érdekük lemondani a tagok műveiről.) Az egyesülés sikeres volt, a kiadók nem kerülhették meg, adott esetben a kartell pereket is megnyert. Virágkora az első világháború előtti évekre esik. Az első megtorpanást az idézte elő, hogy a háború alatt a költők kötelességüknek érezték hazafias lírájuk és a háború, ill. a vöröskereszt céljait szolgáló kiadványok esetében a honoráriumról való lemondást. A háborút követő infláció és a líra iránti érdeklődés csökkenése aztán jelentéktelenné tette a kartell tevékenységét. A 20-as évek végén beolvadt más szerzői szövetségekbe, a náci uralom pedig megszüntette működését.

A szerzőt láthatólag azon tétele érdekli leginkább, hogy a kapitalizmus viszonyai között a legkölteibb irodalmi műfaj társadalmi érvényesülésének gazdasági vonatkozásai jogosak és úgy látja, hogy erre a tételre támaszkodva adalékot szolgáltat a német írók-költők mai törekvéseihez és szervezkedéséhez. Ebben a szellemben és

értelemben érdekes könyvet írt. Az olvasó más irodalomszociológiai adatokat is érdeklődéssel vesz tudomásul — pl. kiadó-történeti jellegűeket vagy arról szóló meglepő közléseket, melyik költők voltak egy-egy időszakban népszerűek, ill. gazdaságilag sikeresek — és ezek összehatásukban az irodalomtörténet közelségébe hozzák a könyvet. Legnagyobb jelentősége azonban talán abban van, hogy az irodalmárok körében a polgári értelmiség bizonyos értelemben önálló társadalmi képződménnyé való alakulásának történetéhez nyújt konkrétumokra támaszkodó anyagot.

SALYÁMOSY MIKLÓS

**Horst Althaus: Zwischen Monarchie und Republik. Schnitzler, Kafka, Hofmannstahl, Musil. München, 1976. Wilhelm Fink Verlag, 188.**

Mint a könyv címe is elárulja, a szerző az 1918–1939 közötti időszak osztrák irodalmának négy kiemelkedő írójával foglalkozik. A témaválasztás átfogó tendenciájához képest csekélynek látszik a mű terjedelme, hiszen mind az e korszakban kibontakozó irodalmi áramlatokra és irányzatokra, mind azok kiváló képviselőire érvényes az, hogy az irodalomban és a művészetekben talán még soha nem olvadt ennyire össze kezdet és vég: a múlt korszakainak lezárása és az új megszületése.

A kérdés az, hogy Althausnak mennyire sikerült e bonyolult jelenség mélyére hatolnia, az egyes szerzőkről szóló 25–30 oldalnyi fejezetekben mennyiben tud újat mondani róluk, milyen új szempontokat képes találni megértésükhöz és megértetésükhöz a róluk és a korszakról megjelent szépszámu terjedelmes monográfia után. S kérdés az is, hogy miért éppen ezeket az írókat választotta? Ezt a bevezetőben a lényegre tapintóan így okolja meg: „Die hier vorgelegten Beiträge zur österreichischen Literatur befassen sich mit vier Schriftstellern, die ihrer Herkunft nach einem der Politik zum Opfer gefallen alten europäischen Großstaat angehört haben”. Vagyis: olyan szerzőket választott, akiknek életművében a hanyatló, majd később felbomlott Osztrák–Magyar Monarchia társadalmi és politikai eseményei — véleménye szerint — a legadekvátábban, magas művészi színvonalon tükröződnek. Ezen a nagyon általános közös jellemzőn kívül — ami azonban mégis meghatározó jelen-

tősséggel bír — mindegyik szerző más és más minőséget képvisel azon a fogalomkörön belül, amelyet a századvég és a két háború közötti osztrák irodalom terminusával szokás jelölni. A *Voraussetzungen* című, kizárólag a korszak történelmi, politikai és gazdasági eseményeivel foglalkozó bevezetést követő, az egyes szerzőkről szóló fejezetek megközelítési szempontjai éppen a négy író egymástól való különbözőségéből adódnak. Althaus nem tett erőszakot az anyagon, hagyta szabadon érvényesülni a műveket, és sem a szerzőket, sem műveiket nem kísérelte meg besorítani valamiféle sémába.

Schnitzler és Hofmannstahl esetében — akiknek munkásságában a remekműveket elég gyakran váltják fel ma már nem időtálló alkotások — az egész életművet vizsgálta. Kafka- és Musil-tanulmányában egy-egy művet (A kastélyt és A tulajdonságok nélküli embert) állítva a középpontba bontja ki a tágabb összefüggéseket. Ezeket az összefüggéseket azonban szerencsés módon írásainak rövidebb tanulmány-jellegénél fogva, mindig egy-egy, a szerzők munkásságából adódó vezérelv fonálára fűzi fel: Schnitzler esetében arra a motívumra, hogy Schnitzler mennyiben hozott újat az osztrák színpadra, illetve hogy novelláiban melyek azok a formai és főképpen tartalmi jegyek, melyek a klasszikus német (osztrák) novellán túlmutatnak. Hofmannstahlnál részint az antik-eszmény változásának folyamatát követi nyomon a felvilágosodástól a 20. század első harmadáig, részint a misztérium-játék és Hofmannstahl színházának kapcsolatát. Kafkánál a zsidóság problematikája áll a középpontban, Musilnál a modern regény kelet-európai változatának kérdése.

Az egyes írókról szóló, módszertanilag igen jól megragadott tanulmányok értékéből azonban némileg levon az egész könyv felépítésének aránytalansága. A már említett bevezető rész túlságosan hosszú a többihez képest. És itt tulajdonképpen nem is a terjedelemmel van baj, hanem azzal, hogy ez a csak történelmi eseményekre szorítkozó leírás lenne hivatva felvázolni a későbbiekben következők gazdasági-társadalmi-történelmi hátterét. Kérdés azonban, hogy művészt, alkotásait és korát ilyen mechanikusan, már a tanulmánykötet formai felépítésében is megnyilvánuló határozott választóvonalal el lehet-e szakítani egymástól?

Ettől eltekintve Althaus könyve adott keretei között figyelemre méltó módon járul hozzá a négy szerzőről eddig megjelent irodalomhoz.

KAJTÁR MÁRIA



**Alfred Doppler: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich.** Wien, 1975. Europaverlag, 251.

A huszadik századi osztrák irodalomban és irodalomtörténeti kutatásban központi helyet elfoglaló nyelv-problematika mint szemlélet és megközelítési módszer az innsbrucki germanista tanulmánygyűjteményének már címében is kifejeződik. A kötet tizenegy esszéje a századfordulótól kezdve a hetvenes évek elejéig követi nyomon az irodalmi fejlődést, és emel ki e kontinuitásban lényeges csomópontokat. Arthur Schnitzlerrel három tanulmánya is foglalkozik. Ezeket egy hofmannsthal és egy kafkai mű elemzése követi, majd Trakl líráját veszi vizsgálat alá. Robert Musil és Ödön von Horváth egy-egy művéhez elemzésszerűen közelít. Joseph Roth, Heimito von Doderer és George Saiko példáján a történetiség regényszerű ábrázolásának a lehetőségei foglalkoztatják, majd Ingeborg Bachmann költői nyelvével és ennek filozófiai kapcsolataival ismerteti meg bennünket. A kötetet záró esszé a mai osztrák költészet „líraiságá”-nak a mibenlétét vizsgálja.

Módszerében a tudományos esszé keletkezési idejének klasszikus mintáit követi: általános elvi, esztétikai, műfajelméleti, nyelvfilozófiai, esetenként szociológiai vagy társadalmi elkötelezettségű szemléletből indul ki és rögzíti álláspontját. Ezt követően konkrét írói-költői példákat vonultat fel, bizonyítva tételeinek helyességét, majd minden írását összegező tanulságlevonással zárja. Ez az eljárás például szerűen figyelhető meg az Arthur Schnitzlerrel foglalkozó írásaiban, amelyek a századforduló táján a Monarchia egész életszemléletében és -vitelében bekövetkezett változásból indulnak ki. Ennek lényege a kontemplatív világnézet eluralkodása, amelynek megnyilvánulási formái a „rezignáció, a szkepticizmus és a passzivitás”. Ezt követően Doppler bemutatja, hogyan alakította ki Schnitzler drámaiban ez a szemlélet az egyfelvonásos, vagy egyfelvonásos-ciklus műfaját. A klasszikus ötfelvonásos drámával, annak kataraktikus funkciójával ellentétben Schnitzler színpadán félig rejtett dezilluzionálás tanúi vagyunk, s a döntést vagy elhatározást nem az író és nem is annak hőse nyújtja, hanem a közönségre hagyja, amely emiatt némi rossz érzéssel, kielégületlenül távozik a színházból. A drámai műfajnak ez a schnitzleri megközelítési módja ugyanakkor feloldja a nagy drámai feszültséget, és előtérbe helyezi a műfajnak Ausztriára már régebben is jellemző könnyedebb,

játékosabb sajátosságait. Egyben a lélek-ábrázolás és lélekelemzésnek ekkor terjedő divatát is bekapcsolja, de elmosza a komoly drámai feszültség és a „csak játék” közötti határt, mintegy kifejezve ezzel e kor Bécsének defetista atmoszféráját. A játék ebben az értelemben életformává válik, alkalmasnak bizonyul az önámításra és egyben a szándékos álarcba-burkolásnak és mások megtévesztésének is eszköze lesz (25–27.). Schnitzler darabjaiban ezzel együtt jelen van a nyelvvel mint kifejező eszközzel, a nyelv teljesítő képességeivel való vívódása.

Ezt a kérdést vizsgálja meg Dopplernek másik Schnitzlerrel foglalkozó tanulmánya: Schnitzler rádöbbenése, hogy a színpadi konverzáció külön él a tényleges cselekményektől és automatikussá vált, ugyanarra az időre esik, amikor a fiatal Hugo von Hofmannsthal mély válsága kifejezőjeként megírja „Chandos-levelét”, és Hermann Bahr, a századfordulói Bécs nagy esztétája pedig arra a megállapításra jut, hogy Bécsben az emberek érzékenyen reagálnak „a korszak végtelenül komplex hazugságaira”, és megrökönyödve veszik tudomásul, hogy „mielőtt magát az érzést felismernék”, a kifejezéséhez szükséges mondatok — mint előre elkészített kellekék — már összeálltak (32.). Schnitzleri egyfelvonásosokon bizonyítja be Doppler, hogy a nyelv mennyire manipulálhatóvá vált (34.) — Schnitzler ezt nagyon is jól tudta —, s mennyire nem közölnek semmi lényegeset a kimondott klisék, hanem sokkal inkább a félbehagyott mondatok, az „elhallgatások” (47.).

A harmadik Schnitzler-tanulmány az 1900-ban megjelent „Leutnant Gustl” kapcsán a belső monológ első német nyelvet-területi alkalmazásával foglalkozik. Doppler érvelése meggyőző arról, hogy a francia Edouard Dujardin nyomán hódító belső monologizálás Schnitzlernél nem öncélú játék, hanem a pszichológiai és bizonyos nyelvfilozófiai ismeretek tudatos és eredményes alkalmazásának eredménye. Nyelvi-stiláris eszközök érzékeltetik ennek a társadalmilag elavult, de még kötelező üres klisék szerint élő „hős”-nek a „tet-teit”, vívódásait, az élet komolysága és a tartalmatlan játék között húzódó borotva-élén való táncolását. „Gustl így válik olyan élet modelljévé, amely nem kizárólag egyetlen hadnagy tudatát ábrázolja, hanem azt is, hogyan lesz valaki egy konvenció képviselőjévé és egyben annak áldozatává” (61.).

Hofmannsthal egyik legismertebb műve, a „Der Schwierige”, amely Dopplernél az osztrák konverzációs „színdarab” jellemző példájának minősül, ugyancsak

nyelvi és szerkezeti kérdéseket vet fel, azzal a különbséggel, hogy a mű keletkezése idején (1921) — még ha a szerző ezt nem is akarta igen sokáig tudomásul venni — ténylegesen, a hétköznapi világában már nem létezett többé a Monarchia kísérletvilága. Ennek megfelelően a megsemmisítő ironia már lényegesen nagyobb szerepet játszik, mint korábban Schnitzler műveiben (77.), és még a konzervatív esztétikai felfogásnak erősen hódoló Hofmannsthalnál is a Monarchia volt államgépezetét, nemesi képviselőinek hazug mentalitását pellengérezzi ki.

Franz Kafkának a „Das Urteil” és a „Die Wandlung” című elbeszéléseit elemző Doppler-tanulmány a prágai német nyelvű író társadalomkritikai aspektusait kutatgatja, belevonva ebbe a kutatásba Kafka nyelv- és szóhasználatának többsíkúságát (83.). Egyik végkövetkeztetése az, hogy az elbeszélések „egy időhöz, konkrét életformához kötött mizériát” mutatnak be, és nem egyszerűen csak „általános emberit” kívánnak megszólaltatni (91.). A Musilról, Rothról, Dodererről és Saikoról olvasható doppleri megállapítások is a Monarchia, illetve annak bukása utáni osztrák állapotok konkrét voltából indulnak ki, és a fenti írók művészetében fellelhető és általánosítható megállapítások levonására törekednek.

A magyar származású Ödön von Horváth egyik legismertebb darabjában, a „Geschichten aus dem Wiener Wald” című művének az elemzése egyben a darab színpadi utóéletét, recepcióját is figyelemmel kíséri, és annak tanulságait összegezve kíván magyarázatot adni a hatvanas években megindult Horváth-renchanszra. A közvetlenül a háború utáni bécsi bemutatón a darab lényegében megbukott, mert a közönség nem érzékelte a straußi kerincgök kísérőzenéje és a darab ironikus hangvételéből adódó disszonanciával kifejezett írói mondanivalót. A vonzás és taszítás kettős célzatát csak később, napjainkban ismerik fel Horváth nézői és olvasói.

A Georg Trakl, Ingeborg Bachmannnal és a jelenkori osztrák lírával foglalkozó tanulmányok különösképpen a nyelvfilozófiai aspektusokat állítják előtérbe. Így Traklnál a Nietzsche-hatás kimunkálása bizonyul új szempontú hozzájárulásnak az eddigi Trakl-kutatáshoz, Bachmannnál pedig Heidegger és Wittgenstein konkrét kimutatható befolyása nyújt jó megközelítési lehetőséget a nyelv-skepszissel küzdő vagy máskor a nyelvi kifejező eszköztár mindenhatóságában hinni próbáló költő műveire.

A jelenkori osztrák lírai termés elemző megközelítésekor Doppler merőben új

esztétikai kategóriák kimunkálásának a szükségszerűségét hangsúlyozza. Elveti azt a felfogást, mely szerint napjaink lírája romboló funkciót töltené be a nyelvvel szemben, és az irodalomtörténész és kritikus feladatát abban jelöli meg, hogy ennek a kísérletező költészetnek közlési mechanizmusait, szándékait kell nyomon követni; fel kell ismerni a kollázsok és montázsok mögött meghúzódó közlési szándékot, és fel kell azt tárni. Doppler szerint napjaink költészete (példáit elsődlegesen az osztrák kortársi körből meríti) lemond a poétikai képről, a lírai metaforákról, idegenkedik a messze utaló szimbólumoktól, és csak kevésbé keres vigaszt egy idealisztikusan megsemmisített természetben. Esetenként a fentiek alátámasztására a mai költészet nagyon is köznap, banális témákat vonultat fel, hogy a disszonanciát erősebben érzékeltesse (224.).

A tárgyalt témák közös vonásait a szerző abban látja, hogy valamennyi mai író érzékeny nyelvrelexióval rendelkezik, s úgy véli, hogy „ezeknek az osztrák íróknak... korábban és tartósabban vált a nyelv gondolkodásuk tárgyává, mint egyébként nemzetek íróinak” (5.).

MÁDL ANTAL

**Ernst Jandl: Die schöne Kunst des Schreibens.** Neuwied am Rhein, 1976. Luchterhand, 93.

A nyelvi struktúrák önértékéből adódó sugallatokat a hétköznapi tematikus tartalmak manipulálatlan valódiságára vetítő költészet egyik legkiválóbb osztrák művelője, Ernst Jandl igen világos fogalmazású, hasonlóan — vagy még fokozottabban! — bonyolult kérdéseket felvető, gyakorlati-esztétikai kis-kézikönyvet bocsátott a szakma s a valamelyest szélesebb, érdemben is versolvasó közönség rendelkezésére. A kötet három egyetemi előadást s egy alkalmi költészeti referátumot gyűjt egybe. A munka hitelét s hasznát növeli, hogy Jandl saját költészetének példáin járja körül a versírás bizonyos területeit, lehetőségeket és hatásokat tár fel, ám mindvégig megmarad az elemezhető *anyag* körében, s nem avatkozik még a saját munkájába sem illetéktelenül, nem magyarázza a magyarázhatatlant, mint maga mondja: többletnél látszó értelmezési kalandokkal nem szürkíti el a versek csak egyéni átéléssel s megértéssel közelíthető *valódi* többletét. Jandl versei a konkrét költészet határán mozognak, elméleti vizsgálódásának vízjelét is ez a képlet adja. Mivel azonban Jandl igazi, jó költő,

nem lehet besorolni munkásságát sem a konkrét, sem az absztrakt, sem bármely más, külformailag határozgatható poézis rekeszébe. Klee bizonyos munkáit juttatja eszünkbe a könyvben elemzett versek java: azokat az önmagukban zárt, mégis tömördekfelé táruló, anyagukat erőteljesen kimerítő, belső viszonylatrendszerrel teremtő lapokat, melyek iránt mégis azért érzünk érdeklődést, mert mindennapi életünkben — ennek valóban érdemes-szintű érzékenység-fokain — a művek megelőző-állapotával, ezek közérvényű elemeivel igenis gyakorta találkozhatunk. Jandl elméleti fejtegetéseit a józan érzékenység jellemzi. Kézikönyvnek azért nevezhetjük joggal e munkát, mert szinte bárhol lapozzuk fel, tömör, racionális megfogalmazásban olvashatunk alapvető költészet-esztétikai kérdésekről. A személyes műhelyélmény sosem fordul visszajára, nem válik „élt-pálya-ismertető” provincializmussá, hanem szinte mindig megáll az általánosítható különbség nehezen megragadható határán. E képlekeny választóvonal meghúzását Jandl példásan végzi: a költői lényből épp annyi látszik, amennyi a láthatatlanul maradó fél sejtésnél jóval alaposabb feltáráshoz szükséges. Amit ismert, konkrét józansága ellenére az újdonság érzékelhet, legendákat osztat. Jelesül: lelkesítő olvasni, hogy a termékeinek többségében világszerte elavult „hagyományos” költészetet látszólag felrúgó — mondjuk így: írásbelien Klee-i — poézis micsoda hallatlan köznapiságot, közérdekűséget, érthetőséget stb. hordozhat s mutathat fel, ha nem sarlatánok művelik. Másrészt e könyv olvastán bizonyos bírálatot is kell gyakorolnunk minden kizárólagosság felett: túlhajtásával a jandli termő ág vegetatív cirádává, sőt, önmaga viaszmasává válhat. Jandl végigjárt — költészetével, s e könyvben, mintegy verses-köteteit kiegészítve, értekező prózájával — egy utat, mely azonban a vele párhuzamos, rajta keresztetzőleg átfutó más sztrádák, ösvények stb. sokaságát feltételezi, és nem egyedül járható. Az érzelmi, értelmi tartalmak, az *emberi szituáció* örök aktualitása: ilyen „földhözragadtan hagyományos” mozzanatok elemi jogait kell hangsúlyoznunk a költészetben, épp a másik véglet, a nyelvi-gondolati, szakjelleggel költészetes poézis tökéleteséhez való közelítés jandli alkotássorozata s elméleti alapozása olvastán. A szintézis — talán s egyebek között — úgy alakulhat ki, ha a költői gyakorlat s az értékelő elmélet nem marad híján az alábbi jandli — egyáltalán nem újszerű, de súlyos igaz, rokonszenvesen egyszerű — követelménynek: „A költészetben ... olyan dolgokra

van szükségünk, amelyekhez még nem szoktunk hozzá; szükségünk van ezekre, hogy a költői munkákkal egyáltalán bármit is kezdhessünk. Kezdhessünk pedig olyasmit, ami igazi *kezd*et...” Ezt a tiszta forrás elméletet csak helyeselhetjük; ezért, hogy Jandl műve, legjobb lapjain, forrás-értékű; és mindenütt átjárja a *szép költészet*, hogy itt csak azt a példáját idézzük, mellyel az iménti elméleti tételt érzéketessé teszi: akárhányszor virradtunk már új reggelre, megszokhatatlanul szép és új minden fölébredés, és halálunkig nem válhat elnyűtt az életnek ez a mozzanata. Jandl ilyen friss tekintetet kíván a költészet művelőitől, és — bizony! — elfogulatlan szemléletre érdemes anyagot, melynek megkeresése, hisszük, bonyolultabb, mint kidörzsölni az álmat a szemekből.

TANDORI DEZSŐ

\*\*\*

**Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.** Stuttgart, 1972. Alfred Kröner Verlag, 700.

Hétszáz oldalon a német irodalom történetét megírni: rendkívüli feladat. Ezt végezte el Fritz Martini, a stuttgarti egyetem professzora. Igaz, irodalomtörténete már 1949-ben megjelent. Most könyvének 16. kiadását, bővített és javított változatát veheti kezébe az olvasó. A szerző főművének tekinthetjük, hiszen minden más könyve csak elő- és részlettanulmány ehhez a nagy összegzéshez. (*Das Bauertum im deutschen Schrifttum von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert*, 1944., *Das Wagnis der Sprache* című, amelynek 6. kiadása 1970-ben jelent meg, és különösen az 1972-ben harmadszor megjelent *Deutsche Literatur des Bürgerlichen Realismus*.)

Az eddig hat nyelvre lefordított irodalomtörténet szerzőjében sokféle adottság találkozik: az irodalomtudós, az esztéta, a gondos filológus és egyetemi tanár. Sikeresen egyeztetti a közművelődés szükségleteit és az irodalmi igényeket. Szerb Antalnak a már réginek számító magyar és világirodalom-történetét említhetjük a népszerűség vonatkozásában, de rögtön a különbségek jutnak eszünkbe. Szerb Antal az élményi megközelítés, az írói szempontból is izgalmas meglepetések és elemzés híve. Fritz Martiniben erősebb a leíró, regisztráló hajlam, nagyobb az adatszűrés iránti vonzódás. Következésképpen ragaszkodik kitűzött céljához: bevezetőnek, áttekintésnek, információközlő könyv-

nek tekinti irodalomtörténetét. Valóban tájékoztató alapművet írt.

Nem vállalkozhat irodalmi problémák taglalására, hiszen a kezdetektől 1970-ig kíséri nyomon a német irodalom szerteágazó fejlődésvonalát. A műveket és a szerzőket időrendben, a jelentőségüknek megfelelő arányokat megtartva ismerteti a zsúfoltságig sűrített 19 fejezetben. A romantika koráig háromszáz oldal jut a régi német irodalomnak, ebből hatvannál több Goethe és Schiller életművének elemzésére (233–296).

Az adatok, címek és dátumok sokasága főként az utóbbi évszázad irodalmának sokrétűségét, ellentmondásosságát halványítja el. Túlságosan is tág fejezetek jönnek létre az irodalmi és a politikai-társadalmi rendszerező elvek keveredésével. Például „A naturalizmustól az első világ-háborúig” (448–536.). Az 1871-et követő időszakban is a régműltban alkalmazott léptéket használja. Így jött létre „Az expresszionizmustól az 1945-ös évig” című rész kényszerűen tarka zsúfoltsága. A történelmi távlat hiánya és a rendszerezés nehézségei miatt azonban érthetően került egytűvé „A második világ-háború után, 1945-től a jelenkorig” című fejezet szertelombosodó anyaga. Az utolsó fél évszázad összegzése — különösen más német nyelvű szintézisekhez viszonyítva, mint például Klaus Günther Just *Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart* című könyve — mégis ösztövének mutatkozik. Az életrajzi, bibliográfiai adatokat itt túlságosan rövid leírások, ismertetések egészítik ki, amelyekben erős lexikonpótló jelleg érződik. Ez vonatkozik nemcsak az NDK irodalmának összefoglalására, hanem az osztrák irodalom ismertetésére is. (Az NDK irodalmában nemcsak elbeszélők vannak, hanem az elbeszélő irodalom irányzatai is ismertek.)

Joggal vetődik fel a kérdés: mi ennek a zsebkönyv méretű dióhéj-irodalomtörténet népszerűségének a titka? Valószínű, hogy elsődlegesen a már említett *lexikonpótló* jelleg, egyéb vitathatatlan erőnyei mellett. A skatulyázó nomenklatúrától óvakodó szerző az írók és a művek ismertető méltatásakor tömör esztétikai minősítésre törekszik. Fritz Martini könyve a német irodalom iránti alázattá fokozódott tisztelet jelentős műve.

A megbízhatóság és ismeretbőség mellett azonban hiányérzetünk támad: az esztétikai fejlődésvonal elaprózódó mozaik-szerűséggel rakódik össze. Elmosódik az irodalmi élet folytonossága, az, hogy az irodalom belső törvényei ellenére is az élet, a társadalmi lét megnyilvánulása, nem öncélú és nem önálló jelenség. Ebben az

irodalomtörténetben tényekké, adatokká, tudnivaló ismeretekké redukálódik az irodalom.

Bármennyire is hasznos és szükséges Fritz Martini könyve: mégsem teszi fölőlegessé egy újabb, főként az utóbbi évszázad — ezen belül is a már időtartamát és jelentőségét tekintve is irodalomtörténeti rangra emelkedett 1945 utáni időszak irodalmának — a régműlt-hoz szervesen kötődő, a fejlődésfolyamatokat és a cezúrákat is élesebben láttató irodalomtörténeti szintézisét.

Cs. VARGA ISTVÁN

Günther Mahal: *Naturalismus*. München, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 260. — Uni-Taschenbücher 363.

Günther Mahal könyve terjedelmes és nagy igényű munka: a német naturalizmus teljes problémakörét igyekszik feldolgozni, az utakat és a szerteágazásokat végigjárni, az elméleti szintet és az apró részletkérdéseket egybefogni; mindebben szigorú és objektív tudományossággal eljárni. Röviden azt mondhatjuk, hogy a könyv kérdéstlejáró igénytel készült.

A rendelkezésre álló terjedelem még témaköreinek felsorolását sem teszi lehetővé. A fontosabbakat kiemeljük: korszakjelleg és a korszak időhatárai (1885–1893/95), ezen belül a generáció közösségei és különbségei; külső és intézményes formák; a mozgalom tartalmának fejlődése a meglevő elleni tiltakozástól saját elképzelések és a gondolati pillérek kialakításáig (természettudományok, tudományosság, determinizmus, társadalmi vád és kritika); külföldi gondolati indítékek (t.k. Auguste Comte és Darwin) és példák (Zola, Ibsen, Strindberg); a naturalizmus műfajai — elsősorban líra és dráma — és művészi technikája (elsősorban a drámában); a szocialista gondolatok, ill. a szociáldemokrácia szerepe és a naturalisták individualizmusa; a naturalista „igazság”-fogalom időben egymásra következő három lépcsőfoka: természetesség, természettudományos objektivitás, az Arno Holz-féle „következetes naturalizmus”; a naturalizmus fogadtatása; maradandó következményei és eredményei, az irodalomtörténeti fejlődésben játszott szerepe. A könyvet három műelemző fejezet zárja: ezekben főleg Arno Holz lírájáról és az ő és Gerhart Hauptmann egy-egy drámájáról van szó.

Günther Mahal munkájának érdemei részben néhány jól sikerült fejezetben vannak. Ide sorolnám azokat a részeket, amelyekben akár anyagszerűleg, akár ana-

litikusan az eddigi irodalmon túlmegy: a külföldi indítékok és példák tárgyalását (az utóbbiban azonban az orosz írók hatását figyelmen kívül hagyja, Turgenyevet meg sem említi) és néhány tartalmi-fogalmi kérdés vizsgálatát („igazság”-fogalom, szociális tartalom, a szociáldemokráciához való viszony, az individualizmus pszichológiája t.k.); másrészt abban, hogy mindazzal, amit nyújt: bizonyos mértékben valóban lezár vagy problematikus és vitára érdemessé tesz, ill. amivel hiányérzetet kelt, a naturalizmus teljes körének átgondolására készíti a kérdés szakértőit és különben sokoldalúan tájékoztatja az érdeklődőket és tanulni vágyókat. Ebben természetesen a dícséretesen gazdag bibliográfiának is szerepe van.

A könyv lényeges hibái, kiegyensúlyozatlanságai abból erednek, hogy a szerző szinte kizárólag a szakirodalomra és a naturalisták (szintén főleg a szakirodalomban idézett) kijelentéseire támaszkodik és alig a naturalisták műveire. Ennek első sorban az a káros következménye, hogy a naturalizmus nála is mind erősebben stíluskérdéssé, sőt: Arno Holz stíluskérdésévé szűkül. Ez odáig vezet, hogy a naturalista „stílus” spekulatív elképzeléséből levezeti az impresszionista és a szimbolista stílust, anélkül hogy pl. az impresszionista *irodalmi* stílusra akár egy példát is tudna említeni. Háttérben marad vagy fel sem merül az, ami a német naturalizmus mégiscsak első sorban volt: egy gyökeresen, formáiban és tartalmában rohamosan változó világra való ösztönös és tudatos, hol torz, hol máig érvényes reagálási kísérlet, és ezzel együtt az első és talán mindmáig legjelentősebb német avantgardista mozgalom. Ez a torzító egyoldalúság egyes részletekben is megnyilvánul: így pl. a naturalizmus korabeli kritikájához csak egyes közhelyé vált szélsőséges kijelentés és vélemény jut eszébe, ezekkel vitatkozik és adott esetben felszínes ellentmondás formájában önkéntelenül igazolja őket, pl. úgy, hogy az élet visszataszító oldalainak ábrázolását főkérdéssé emeli. Ha azonban naturalista műveket ismerünk, azok esztétikai értékeit vagy értéktelenségeit figyelembe vesszük és a róluk írt kritikákhoz visszanyúlunk, tudjuk, hogy a korabeli naturalizmus-kritika (és apológia) azóta is vitatott és előtérben levő esztétikai kérdéseket, mint pl. a tipikus és különleges, a realizmus és álrealizmus vagy az irodalom társadalmi szerepének kérdését, sokszor igen alaposan, konkrétan és tanulságos módon igyekezett tisztázni.

Mindezzel együtt a könyv az utóbbi évtizedek legérzelmesebb és legszerteága-

zóbb, ebben az értelemben legteljesebb naturalizmus-feldolgozása.

SALYÁMOSY MIKLÓS

**Gabriele Sterner: Jugendstil. Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft. Köln, 1975. Verlag M. DuMont Schauberg, 189.**

A Jugendstil fogalma a képzőművészeti valóságból absztrahálódott, irodalmi értelmezése is ebből indult ki, máig vitatott és még semmiképpen sem önállósodott. Ez teszi jogosulttá, hogy egy szigorúan képzőművészeti tárgyú könyvről irodalmi érdeklődésű folyóiratunkban hírt adjunk.

Gabriele Sterner könyve (az alcím: *Művészeti formák az egyéniség és a tömegtársadalom között*) kiválóan alkalmas a következő kísérletre: milyen az irodalomra is érvényes következtetésekre és megállapításokra jut a Jugendstiltól szólva egy szerző, aki képzettsége és szándéka szerint tudomást sem vesz az irodalomról, sőt a festészetet is kizárja a fogalom köréből, mondván: „A Jugendstil első sorban díszítő művészet, amely főleg az iparművészetben fejeződik ki.” (146.) S még ezen túl: egy szerző, aki nem első sorban az elméleti fejtegetésekben, hanem szép iparművészeti tárgyak élvező leírásában és bemutatásában jeleskedik és a művészettörténeti vonatkozásokat és tényszerűségeket ugyan elkiismeretesen, de mégis inkább csak kötelességszerűen tárgyalja. Így könnyen túlteszi magát a témája tartalmi háttérében rejlő ellentmondáson is: hogy tudniillik a Jugendstil tudatos megalkotói többek között az iparosodás által fenyegető eltömegesedés ellen léptek fel, és ehhez próbáltak sorozatban előállítható egyéni tervezésű használati tárgyakat létrehozni, a mozgalom azonban végül a gazdag polgárság arisztokratizmusának kiszolgálásába torkollott olyan alkotásokkal, amelyeknek semmiféle használati értékük sem volt.

Itt már, szándékától függetlenül, az irodalomról is beszél: a korszak (1895 és 1910 között) minden művészeti ágra érvényes egyik alapvető impulzusa a nagyipar és a nagyváros vélt eltömegesítő és személyiségpusztító hatása elleni intellektuális és érzelmi tiltakozás volt. Ennek általa is tárgyalt tartalmi többek között: a személyiség megvalósításának keresése az egyéniség túlhangsúlyozásában és a használati érték nélküli szépségbe — az irodalom nyelvén: a társadalmiságon kívüli szépségbe mint második és igazi életvaló-

ságba — való menekülés. (Ez természetesen a közvetlenül gyakorlati célokat szolgáló iparművészet terén különösen feltűnő kritérium.) Egyezéseket az egyes részletformákban is találunk, mint pl. az „aszszony mint talányos álom-lény” alakjában. Ennél fontosabb azonban az, amit a müncheni központú német iparművészeti és építészeti — a kettő szerinte nehezen választható el egymástól — Jugendstil tartalmáról ír: arisztokratikus, azaz az egyéniséget hangsúlyozó népművészeti jelleget próbáltak megvalósítani, a cél-szerűséget és az olcsóságban megnyilvánuló demokratizmust elutasították; megfogalmazódott körükben a „meggyökerezettség” (Bodenständigkeit, magyar megfelelője talán a „mélymagyarság”) fogalma is és egyik jelszavuk a „légy hű önmagadhoz” volt. Más szóval az egyéniség, népiség és nemzeti elkötelezettség ama komplexuma, amely a Jugendstilt a századforduló másik német irányultságával, a Heimat-kunsttal, kapcsolja össze és foglalja egyúttal magasabb korszak-egységbe.

A könyv tanulása szép példája annak, amit a szerző tulajdonképpen tagad vagy legalábbis nem vesz tudomásul: nem lehet a Jugendstil mégoly félreeső területéről, pl. az üveg művészi előállításáról, formálásáról és színezéséről sem beszélni anélkül, hogy ne mondjunk lényegeset egy korszakról, amely a művészet minden ágában érvényesült, mert a társadalom életében meg-alapozott általános közérzet különböző közegekben megfogalmazott kifejezése volt.

SALYÁMOSY MIKLÓS

**Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. In Zusammenarbeit mit Dieter Gutzen hrsg. von Beda Allemann und Erwin Koppen. Berlin—New York, 1975. Walter de Gruyter.**

Részvétel és tükröződés — ezzel a két szóval jellemezte egykor Goethe azokat a távlatokat, melyeket a világirodalom egy nemzeti irodalom számára jelenthet, és ezt a két szót adták címül a Horst Rüdiger 65. születésnapjára összeállított emlékkönyv szerkesztői is terjedelmes kötetüknek, hogy ily módon határozzák meg mind a kötetbe foglalt írások, mind pedig Horst Rüdiger gazdag munkásságának jellegét. A bonni egyetem összehasonlító irodalomtudományi tanszékének azóta nyugalomba vonult professzora ugyanis — mint arról tudományos munkásságának a kötet végén közölt, kronológiailag csoportosított, de nyilván korántsem teljes bibliográfiája

tanúskodik — az ókortudománnyal és az antik irodalommal való foglalkozást cserélte fel a germanisztikával, majd a romanisztikával, hogy azután teljes meggyőződéssel az összehasonlító irodalomtudomány gyakorlati és elméleti problémái felé forduljon. Ezen a téren szerzett hatalmas tekintélyét nemcsak az bizonyítja, hogy többek között a *Kis irodalmi lexikon* vagy *A német irodalom története egyes ábrázolásokban* c. sorozatok szerkesztésére, illetve azokban való közreműködésre is felkérték, hanem a 65. születésnapja alkalmából barátai, munkatársai, tanítványai által tiszteletére felajánlott írások nagy száma is.

A mintegy negyven tanulmányt tartalmazó kötet nem korlátozódik sem egy-egy irodalomtörténeti korszak, sem pedig egy-egy komparatistikai viszonylat vagy kérdés kimerítőbb vizsgálatára; időbeli spektruma az ókortól napjainkig terjed és a legkülönbözőbb aspektusú összevetések lelhetők fel benne. A szerkesztők a közlés nyelvénben sem óhajtották korlátozni az egyes tanulmányok íróit, így az elsősorban német nyelven fogalmazott írások mellett olasz és angol nyelvű írások is akadnak a kötetben. Még a Rüdiger munkássága megszabta komparatistikai jelleg is rugalmas keretet jelent csupán, hiszen az egyes tanulmányok témájából ítélve a kötet szerkesztői az összehasonlító irodalomtudományt a lehető legszélesebb értelemben fogták fel. Ide soroltak ugyanis az egyes nemzeti irodalmakon belül elvégzett összevetéseket — *Saint-Simon alakja Proust regényében, A schopenhaueri tudatformák és a Buddenbrookok, Goethe és Heine nézetei Európáról* stb. — vagy olyan vizsgálódásokat is, melyek semmiféle összevetést nem tartalmaznak, egyszerűen csak „világirodalmi” témának számítanak a német vagy más nemzetiségű szerző számára, mint pl. Euripidész egyik drámájának, Kafka egyik művének, Victor Hugo esztétikájának elemzése stb. A műfordítás egész problematikáját is a komparatistika hatáskörébe utalták, ezért vették fel a kötetbe pl. a Walter Benjamin Baudelaire-fordításairól szóló tanulmányt, mi több még egy olyan lényegében véve nyelvészeti írást is, mely a fordítás és a műfordító „kompetenciájával” foglalkozik.

Bár önmagukban véve jók és érdekesek lehetnek, mégsem ezek a határtémák ragadják meg elsősorban a kötet olvasóinak figyelmét, mert módszerükben különösebben ösztönzött és újat nem nyújtanak. A kötelező összevetési gyakorlat érzését bennünk az olyan hagyományosnak mondható vizsgálatok is mint Pl. Wolfram von Eschenbach Parzivaljának összevetése egyik forrásával, Chrétien

percevaljával. A tanulság ugyanis, ami hasonló vizsgálatokból levonható, hogy ti. az írói koncepció megváltozásának struktúra-változtató szerepe van, szinte esztétikai közhelynek számít. A legérdekesebbnek és leginkább meggondolkodtatónak éppen a szokatlanabb szempontokat tartalmazó, szélesebb vagy bonyolultabb összevetések bizonyultak. Vegyük pl. Werner Ross tanulmányát, ami az időjárás-ábrázolás szerepét és fejlődését regisztrálta az ókori irodalomban, első sorban Homéroszt, Alkaioszt és az őket olvasó Horatius műveiben, majd nyomon követte az ókori ábrázolások hatását a klasszicizáló, Homéroszt, és Horatiust olvasó Goethe alkotásaiban. Milyen tanulságos betekintést nyújt ez a munka egyéb érdemei mellett a recepció rétegződésébe és folyamatába, vagy az irodalmi konvenció, a költői képek tárának kialakulási folyamatába az egyetemes európai kultúrán belül! Megemlíthetjük Klaus Conermann-tanulmányát is a technikai vívmányok megjelenéséről a reneszánsz és barokk költészetben, amely sok érdekeset mondhat az olvasónak író, költő és valóság viszonyáról, vagy Manfred Beller írását a Jupiter-ábrázolások változásairól, ami nemcsak azért olyan tanulságos, mert nyomon követi az említett feldolgozásokat az ókortól egészen Georg Heym költészetéig és ezáltal szemléletesen bizonyítja, hogy különböző korok milyen különbözően értelkelhetik egy és ugyanazt az irodalmi hagyományt, hanem azért is, mert irodalmi és képzőművészeti összevetéseket is tartalmaz. A legizgalmasabb és legjáratlanabb utakat természetesen azok a komparatisták választották, akik a különböző művészetek ágak között is határlépéseket engedtek meg maguknak, ilyen pl. Michael von Albrecht tanulmánya, amely Ovidius hatását próbálta megragadni Rodin művészetében, világosan kiemelve egy téma irodalmi és képzőművészeti feldolgozásának különbségeit, sajátosságait.

Egészében véve az emlékkönyvvel igen színes, érdekes kötet kerül az összehasonlító irodalomtudomány iránt érdeklődők kezébe, amit azonban a klasszika-filológia művelői, a román nyelvek és germán nyelvek irodalmával foglalkozók is haszonnal forgathatnak. A komparatistika rugalmas felfogásának következtében a kötet elkerüli az öncélú, mechanikus összevetések veszélyét, ráirányítja figyelmünket az irodalomtörténeti, komparatistikai és esztétikai megközelítésmód összefüggéseire és széles betekintést nyújt az összehasonlító irodalomtudomány vizsgálati lehetőségeibe. A bonyolultabb ösz-

szevetések pedig még a komparatiztika legmeggröszöttebb ellenzőinek is meggyőzően be kell, hogy bizonyítsák: nem szükség szerű, hogy az összehasonlító irodalomtudomány valamiféle lapos „neopozitivismusba” torkollik, hanem igenis nagyon lényeges irodalomtörténeti és esztétikai összefüggéseket tárhat fel. Mivel az emlékkönyv — ugyan különböző világnézetű de — jórészt polgári tudósok munkáinak gyűjteménye, szembetűnik, milyen határozottan harcolnak valamennyien a szellemtörténeti felfogás és azok modern változatai ellen, az olvasónak egyenesen az az érzése, hogy a komparatistikai szemlélet eleve kizárja a dolgok történelmietlen megközelítésmódját. Végül örömmel fedezzük fel, hogy a színvonalas kötetnek mennyi magyar vonatkozása is van: közli Riesz János tanulmányát, Erik Lunding részletesen foglalkozik összehasonlító barokk-vizsgálataiban a magyar barokk-kutatás eredményeivel, Zoran Konstantinovič pedig többek között a magyar irodalom példáján bizonyítja, milyen hatalmas szerepe volt a romantikának Délkelet-Európa népeinek nemzetté válásában. A magyar vonatkozások felfedezésével és látván, hogy egy ilyen emlékkönyv milyen impozáns keresztmetszetét nyújthatja egy-egy tudományág jelenlegi helyzetének, még inkább úgy érezzük: kár, hogy a magyar irodalomtudomány már szinte egyáltalán nem ápolja a nagy tudósaink tiszteletére vagy emlékére kiadható emlékkönyvek hagyományát.

GYÖRI JUDIT

**Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik.** Hrsg. von Adrian Hsia. Bern und München, 1975. Francke Verlag, 561.

A kanadai szerző hazai és európai támogatással összegyűjtötte Hessének hat évtizedre terjedő munkásságát nyomon kísérő kortársi kritikákat. A kötet végén közölt 1899–1961 közötti — periodikákban német nyelven megjelent — kritikák bibliográfiáján alapuló válogatás a hessai művek keletkezésének kronológiáját követi. A recenziók és terjedelmesebb bírálatok, helyenkénti értékelések szerzői között egyes napilapok, heti és havi folyóiratok, szaklapok „hivatásos” kritikusain kívül olyan kimagasló író- és költőtársak is szerepelnek, mint Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Stefan Zweig, Felix Braun, Karl Ginzkey, Oskar Maurus Fontana stb. A kimondottan Hesse-rajongók számos, ugyancsak nem hivatá-

sos megszólalója közül külön említést érdemel Theodor Heuß, a későbbi német szövetségi államelnök, aki fiatal korában a haladó polgári irodalom által képviselt humanista eszmék iránti lelkesedésében Hesse hívévé szegődött, és közel három évtizeden keresztül méltatta az író sora megjelenő munkáit.

A hat évtizedre terjedő Hesse-kritikák alkalmasak arra, hogy a Montagnolában remetészkedő író, a német irodalomnak ezt a Nobel-díjas nagyságát, életközelségbe hozzák. A két világháború viharai között a visszahúzódo, rendkívül szerény írói alkat, menekülve már 1914 előtt a német militarista kardcsörtetés elől, csaknem a feledésbe merült. E megjelent kritikák érzékeltetik azonban olvasóbaráti körének létezését, és demonstrálják, hogy a csendes szemlélő svájci magányából nyomon kísérve az életet a maga módján politizált, szembehelyezkedett a két világháborúval egy emberibb világért, egy Európa és a világ előtt emberségben „versenyképes” németiségért. Róla szólva állapította meg Thomas Mann, hogy „a legjobb német hazafiak még mindig azok voltak, akik elégedetlenkedtek”.

A kortársi kritikát olvasva olyan formában bontakozik ki Hermann Hesse, mint aki a német (elsősorban délnémet) haza tradíciójából emelkedik ki, s ezeket a hagyományokat képes ötvözni a választott otthona, Svájc nyújtotta természeti élményekkel és a XIX. században kibontakozott realista irodalom sajátosságaival. Számosan a Gottfried Keller-i realizmus és a „sajátos” svájci fejlődésregény hagyományaihoz mérten vizsgálják életútját. Mindez inkább prózájára vonatkozik. Az ifjúságában különösen gazdag és újrromanitikus tendenciákat felmutató líráját bírálói szívesen hozzák kapcsolatba a sváb költőiskolával, és Lenau melankóliája is kedvelt hivatkozási forrás.

Hesse ars poeticája, amely szerint az írók és költők feladata, hogy a „jövő látnokai és útjelzői” legyenek, a kritika-gyűjteményben állandó mérlegelés és bírálat tárgya. Vizsgálódó szemmel kísérték munkásságát a svájci kritikusok német hazájának válságos korszakaiban, amikor egyedül, magára hagyatottan kellett emberségével és művészetével választ adnia az emberiség és hazája politikusai által feltett kérdésekre; de hasonlóan kritikusán szemlélték tevékenységét mindvégig sokan hazai német recenzensei közül is, nem ritkán szemrehányásokkal illetve, hogy svájci magánybavonulásával a könnyebb és veszélytelenebb utat választotta a nagy európai világégések idején. Hesse 1945. november 9-én kelt levelében a

Svájcban élő Kerényi Károlynak ezzel kapcsolatban elpanaszolja (Hermann Hesse—Karl Kerényi: *Briefwechsel aus der Nähe*. — München—Wien, 1972. Langen-Müller Verlag, — 203), hogy az az amerikai tiszt, akit a német sajtóélet háború utáni talpraállításával bíztak meg, az ugyancsak magyar származású Hans Habe (Békessy), szemére vetette: gondatlanul ült Tessinben és nem törődött semmivel. Hesse így folytatja: „Hogy tíz évvel ezelőtt jól megfontolt okból hátat fordítottam a politikai Németországnak, kiléptem az Akadémiától és svájci állampolgár lettem, azt nem tudja természetesen ez az ember, és mint tiszt és amerikai nem is köteles tudni.” (54.).

Hermann Hesse azonban — a kritikák tanúsága szerint is — Montagnolában remetészkedve sem lehetett apolitikus író és nem vonulhatott félre a világ zajától. Kimagasló művét, az *Das Glasperlenspiel* (Üveggyöngyjáték-ot) is ennek megfelelően végkicsengésében a beható kritika nem elvonulásnak és lemondásnak tekinti, hanem a cselekvés révén történő nevelés hessei hirdetésében egyfajta újabb Wilhelm Meistert fedez fel benne.

Különösen szembeszökő e kritikák alapján, hogy ez a visszavonultan élő író, minden ellenkező látszatot és gyakran magára erőltetett külső tartást is cáfolva, mennyire együtt haladt kora eseményeivel. Egy 1970-ben megjelent könyvismertetéseinek válogatásából és a hozzáírt kommentárból (Volker Michels: *Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*. 1970 — in: Neue Zürcher Zeitung, 1975. okt. 31.) kiderül, hogy Hermann Hesse 60 év alatt kerekén 3000 recenziót írt, ami átlagosan heti egyet jelent. Művei, ezek a könyvismertetések, kiterjedt levelezése, közvetlen íróbarátai jelentették számára a kapcsolatot a világgal, az élettel. Századunk első hat évtizedének figyelemmel kísérése lehetséges — s a kritikák ezt mutatják meggyőzően — a hessei művekben felvetett problémák révén. Birkózása a polgár-művész, vagy az aktív, tettekre kész polgár és a szemlélődő-gondolkodó típus között jelen van műveiben Thomas Mann számos munkájához hasonlóan. A fejlődési regénnyel való kísérletezés, akárcsak a lübecki patriciussarjnal, nála is megtalálható. Mindketten ismételten és utoljára a második világháború után újra Goethehez tértek vissza, nála kerestek új startlehetőséget a németiség számára. Ugyancsak közös bennük az elégedetlenség saját népük, nemzetük közelmúlt és jelen helyzetével, ami nem a különállás, hanem éppen a népükkel való legteljesebb azonosulásból táplálkozik.



Ezek a vonások az összegyűjtött kritikák alapján meggyőzőbben rajzolódnak ki mint egyik-másik későbbi Hesse-monográfiából, mert Hessét a kor politikai-társadalmi-kultúrtörténeti áramlatában mutatják be. Éppen ezért a könyvet az irodalomtörténész és rajta kívül mindenki haszonnal forgathatja, aki a német Nobel-díjas író szémszögén keresztül és a kortársi értékeitel mércéjét állandóan nyomon követve kíván megismerkedni századunk első felének német eszmeáramlataival.

MÁDL ANTAL

**Lajos Némedi: Die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert.** Budapest, 1976. Tankönyvkiadó, 374.

Égetően szükséges könyvvel ajándékozta meg a XVIII. századi német és magyar irodalom s a német–magyar irodalmi kapcsolatok négy évtizede búvárkodó kutatója, a debreceni egyetem német tansekének professzora, Némedi Lajos az egyetemi hallgatókat és a németül is olvasó s a téma iránt érdeklődő közönséget. Hangsúlyozottan és elsősorban az egyetemi hallgatóknak kívánt *hasznos és megtanulható* kézikönyvet adni. A könyv szerkezetét, anyagát és feldolgozási módszerét a tantervi előírások eleve szabályozták; a tárgyalásban tekintettel kellett lennie az anyagra, amelynek ő maga több évtizede oktatója, interpretálója. Éppen ezért könyvét nem annyira az újszerű felfogás, az önálló kutatás jellemzi (bár saját véleményét is kifejti, s a német–magyar kapcsolatok beillesztésével az eseménymenetbe, valamint az osztrák irodalmi jelenségek s a német irodalom fő árama együtt tárgyalásával, s főleg a felvilágosodás eszmeiségének néhány találó elemzésével figyelemre méltóan újat is ad). Inkább arra kell felfigyelnünk, hogy ügyesen és a célnak a leginkább megfelelően foglalja össze az eddigi kutatást, sűrűn idézi Lukács György, Gundolf, Hettner és Korff idevágó s valóban alapvető munkáit; úgy rajzolja meg a „Goethe-kor” szellemiségét, alakulását (az előzményeket is természetesen, azaz a Winter által „Frühauflklärung”-nak nevezett periódus néhány mozzanatát), hogy abból világosan kitűnik: mit adott hozzá a német szellem a francia és az angol gondolkodók kialakította eszmei-művészi irányzatokhoz; mi újat hozott a Sturm und Drang; miért sikerült Goethének és Schillernek megalkotnia a klasszika szintézisét, amely az átlag klasszicizmuson való túllépést jelen-

tette, s amelyből a romantikára nyílt kapu; továbbá, hogyan gyökerezik a német romantika a német és az európai irodalmak e válságokkal és forrongásokkal gazdag korszakában. Némedi természetesen nem mereven fogja föl a XVIII. század fogalmát, inkább Korff könyvének felfogásával látszik egyetérteni, s a Goethe-kor eszmei-művészi problémái szerint igyekszik eligazodni, s a művészi korszak végét — jogosan! — Goethe halálával, a *Faust* II. részének befejezésével jelzi.

Némedi korszakokban gondolkodik, s al-periódusokkal szabdalta, *valójában egy-séges* korszaknak láttatja a XVIII. század német irodalmát, s ebben többé-kevésbé igaza is van. Nagy kérdés, hogy a belső ellentmondások — úgy érezzük — súlyosabbak és kevésbé oldódnak föl a későbbi; ekkben, mint ahogy azt Némedi a pedagógiai célnak miatti kényszerű egyszerűsítéssel megmutatja. A Sturm und Drang nem futotta és nem futhatta ki magát, az ott jelentkező művészi és eszmei gondok ugyan „humanizálódnak” Goethe és Schiller együttes nagy munkálkodásában és még később is, de számtalan kérdés marad megválaszolatlan, olykor éppen a leglényesebbek közül az egyik-másik. Miután Némedi korszakban és nem íróportréban gondolkodik, ezért nem is ad összefüggő író-portrékat, a szépirodalmi és a bölcsészeti munkák köré csoportosítja mondani valóját, az egyes életrajzok kronológiája mellett az általános korszakkronológiát alkalmazza; így egymás mellé kerülnek az egyidőben keletkezett művek. Ennek elsősorban pedagógiai haszna a nyilvánvaló, a történetiség elmélyítésében van meg az oktatói szerepe. Viszont hátránya is akad: a művészi problémák így kisebb súllyal szerepelhetnek, s az egyes versek, egyes prózai alkotások nem egyszer föloldódnak az általános korszakábrázolásban. Ezt a veszélyt még fokozza az is, hogy Némedi szintén pedagógiai célzattal, élvezetesen és érdeklődést gerjesztően mondja el egy-egy eseményes mű cselekményét. Ennek jogosultsága azonban inkább a fejlődéstörténetileg lényeges, ám a nem német nyelvű olvasó számára kisebb jelentőségű művek esetében vitathatatlan. A legnagyobb alkotások (mint pl. a *Faust* vagy a Schiller-színművek stb.) könnyen hozzáférhetők a magyar diákoknak is, itt legfeljebb az áttekintés megkönnyítése érdekében indokolt a cselekmény elmondása. Emiatt a versek megközelítésére kevesebb hely jut. Pedig nem ártott volna egy-egy részletesebb verselemzés is (pl. a német időmértékes verselés nem is oly könnyű problémájának tüzetesebb körüljárása), hiszen a diákok ebben a legbizony-

talánabbak. Jobban lehetett volna támaszkodni a Fischer-Bücherei *Interpretationen* kötetekre, a *Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn* c. 1965-ös kiadvány kitűnő ötleteket ad Klopstock, Goethe, Schiller és Hölderlin egyes „nagy” verseinek megközelítésére. Illetve, ha az ilyen jellegű verselemzés elmaradt is, egy idevonatkozó néhány tétel bibliográfia sokat jelenthetett volna diáknak, olvasónak egyaránt.

Természetesen ez már *maximális* (szinte teljesíthetetlen) igény egy „egyetemi tantönyv”-vel szemben, azaz olyan könyvvel, amelyből elsősorban föl kell készülni, amelyet naponta — adatokért, szempontokért, fogódzóért — lapozgatni kell. A könyv használhatóságát a világos és egyértelmű szerkezet, az igényes előadás könyvnyílt meg, fogódzóért — lapozgatni kell. A könyv használhatóságát a világos és egyértelmű szerkezet, az igényes előadás könyvnyílt meg, fogódzóért — lapozgatni kell. A könyv használhatóságát a világos és egyértelmű szerkezet, az igényes előadás könyvnyílt meg, fogódzóért — lapozgatni kell.

FRIED ISTVÁN

**Elisabeth Herbrand: Die Entwicklung der Fabel im 18. Jahrhundert. Versuch einer historisch-materialistischen Analyse der Gattung im bürgerlichen Emanzipationsprozeß.** Wiesbaden, 1975. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 340.

A cím és az alcím ellentmondásos. A cím műfaj történeti, műfajelméleti munkát ígér, az alcím egy műfaj történetét egy nagy és széles körű történelmi folyamatban. Nyilván nem egymást kizáró folyamatokról és vizsgálatokról van szó, mégis eléggé világos a divergencia, amely aztán tiszteletreméltó következetességgel végigvonul a művön. Összakapcsolásuk valamennyire csak a legjobb részben, Lessingnél történik meg. A könyv inkább az alcímet fejt ki, nem túl szerencsés tárgyalásmóddal, kronologikus és szerzőnkénti sorrendben, sokszor felesleges ismétlésekkel.

A műfajelméleti „szigetek” nehezen áttekinthetők emiatt, hiszen kérdései és problémái nem egymáshoz, hanem az egyes szerzőkhöz kapcsolódnak. Ez a vitatott álláspontok ismertetésekor újabb ismétlésekhez vezet. Hatalmas irodalom ismeretében készült a munka. Furcsa, elsősorban műfaj történeti okokból, hogy egyetlen nem német nyelvű sincs közötté. S így, bár Aiszóposz és La Fontaine szerepelnek mint példák és vitatott kérdések, a könyv a XVIII. századi német mese helyzetéről szól csupán.

Lessing a mű súlypontja, terjedelmé-

ben is ötödrésze. Ezenkívül is, a szerző az általános bevezetőben idézi álláspontját. Herbrand a korszak „normatív” ítéleteit az ő álláspontjáról képviseli, de nem véletlen, hogy a csúcspontot Pfeffelben látja, aki pedig a műfaj történetének evidens bomlásterméke (a szerző szerint is).

A Lessingen kívül tárgyalt szerzők: Gottsched, Hagedorn, Bodmer és Breitinger, valamint Gellert.

A könyv két részre oszlik a fent említett kettősség mellett. Csaknem pontosan a fele történeti-szociológiai bevezetés. A tárgyalt meseszerzők a második részben szerepelnek.

Az első rész mutatja meg az „alcím-kifejtés” kudarcát: hosszú korszakok vázlatos, normatív elemzései már csak vázlatosságuk miatt sem elég finomak. A művészetszociológiai elemzéshez pedig speciális vizsgálatok szükségesek. Ez nem feleslegességüket mutatja, de vizsgálati és elméleti határainak tisztázását sürgeti.

Egészében a könyv megfelelő adalék egy műfaj történetének, elméletének kidolgozásához, amely egy új tudományos esztétika alapjául szolgálhat majd. Ez azonban szinte kizárólag a második, elméleti részre vonatkozik, ahol az állatmesék jellembeli és tartalmi problémái felvetődnek, ahol a naturalizmus és költői igazság kérdései ütköznek, a mese allegorikus vagy konkrét gyakorlati jellege körül folyik az elemzés. Moráldidaktika csupán vagy szórakoztatás (szóval festés)? Leplezett legyen a mese vagy nyíltan képviseljen? Milyen a viszonya a drámához? A jellemek klisé-szerűsége miatt van-e mesének jövője?

A második, elméleti rész kérdésfeltevési és a korabeli válaszok jó összegzése Lessingnél: ezek adják meg a jelen munka értékét.

TÖKÉCZKI LÁSZLÓ

**Arbeiten zur deutschen Philologie VIII.** Debrecen, 1974. A Kossuth Lajos Tudományegyetem Német Tanszékének kiadványai, 118.

A nemzetközi germanisztika területén hasznos ez a kiadványsorozat a hazai és külföldi kutatók számára. A kötetet Gárdonyi Sándor alapos nyelvészeti tanulmánya vezeti be a szlovákiai német hivatali nyelv kezdeteiről: Selmecbánya (Schemnitz) városi számadáskönyvei — adójegyzékek, jogi feljegyzések — 1364 és 1426 közötti jó félévszázados anyagának hangtani feldolgozását adja. Joseph Pischel (Rostock) *Klassischer Entwurf menschlicher Möglichkeiten: Tatengenuß*

und Schöpfungsgenuß c. dolgozatában a klasszikus humanizmus „gyakorlati tevékenység” fogalmát vizsgálja abban az értelemben, ahogyan Faust a tragédia első részében a „Lebensgenuß”-tól eljut a kifelé irányuló „Tatengenuß”-hoz, a második részben pedig a „Schöpfungsgenuß”-hoz. Stuhlmacher Brigitta a Nagyvilágban (1973. 1.) *Földöntúliak történetei* címmel fordításban megjelent Anna Seghers-novella (Sagen von Unirdischen) elemzését adja. Dózsa in der österreichischen Literatur c. tanulmányában Bereczik Árpád szemelvényekkel illusztrálva ismerteti Herman Rollett (1818–1904) osztrák költőnek a magyar szabadságharcral rokonszenvező verseit és Dózsa-költeményét, valamint Ödön von Horváth Dózsa-drámatörredékét. Kiséry Pál készülő nagyobb tanulmányából ad bőséges és mélyreható mutatóanyagot *Anmerkungen zu Robert Musils Modernität* címmel. Lion Feuchtwanger magyarországi népszerűségéről az író és művei legjobb hazai ismerője, Varga József számol be sok adattal, bibliográfiával, a mai napig érvényes teljességgel. A kötetben több bolgár kulturális tárgyú cikk található. Stefan Stantshev szófiai professzor az 50 éves szófiai egyetemen végzett germanisztikai munkákkal foglalkozik. Némédi Lajos ismerteti Stantshev professzor Faust-tanulmányát és háromkötetes művét Goethe bulgáriai fogadtatásáról és Anastasia Despotowa dolgozatát, amelynek tárgya Schiller *Kabale und Liebe* c. drámájának első (1884-es, oroszból törént) fordítása. Bolgár tárgyú még Beke Katalin recenziója Bojan St. Dschonov két jogtudományi tanulmányáról. A német nyelv tanulása és gyakorlati használata szempontjából két fontos kiadványra hívja fel figyelmünket a kötet. Az egyik a lipcei Bibliographisches Institut *Synonymwörterbuch, sinnverwandte Ausdrücke der deutschen Sprache* c. 643 lapos szótára (ismerteti Beke Katalin), a másik Gerhard Helbig és Joachim Buscha *Deutsche Grammatik, ein Handbuch für den Ausländerunterricht* c. 629 lapos nyelvtana (ismerteti Oláh József). Különös figyelmet érdemel Kocsány Piroska *Probleme der Humanübersetzung* c. tanulmánya, amelyben Otto Kade *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung* és Rolf Klopfer *Die Theorie der literarischen Übersetzung* c. művével kapcsolatban a műfordítás nagyon időszerű s részben megoldatlan kérdéseire mutat rá minden elismerést megérdemlő nagy jártassággal.

SZONDI BÉLA

**Horst Röhling: Studien zur Geschichte der balkanslawischen Volkspoesie in deutschen Übersetzungen.** Köln—Wien, 1975. Böhlau Verlag, 252.

A Reinhold Olesch által szerkesztett „Slawistische Forschungen” 19. kötete-ként látott napvilágot a bochumi egyetemi könyvtár jeles szlavistájának sok fontos adatot, a címben jelzett téma kimerítő feldolgozását ígérő könyve. Arról a magyar szlavistákat is foglalkoztató problémáról van szó, amely szerint elsősorban a déli szláv népköltészetek útját és a nemzeti irodalmakba történő kritikái és fordításban megnyilvánuló befogadását a német és az osztrák sajtó, irodalomelmélet, közvetítés jelentős mértékben megkönnyítette. Röhling könyve e kritikai és fordítói befogadás mintáját és fejlődését (illetve e befogadások kritikai visszhangját) elemzi a német és az osztrák sajtó feldolgozása révén.

A mű két részre oszlik. Az első, kisebb terjedelmű részben a délszláv népköltészet nyugat-európai érvényesülési útját rajzolja meg; ezúttal nem annyira Vuk Karadžić kötetének fogadtatását ismertette, inkább a bolgár, a makedón és egyéb délszláv gyűjtemények fordításait mutatva be. A második részben a bochumi egyetemi könyvtár által megvásárolt jelentős szlavisztikai tárgyú magángyűjtemény, Paul Ernst könyvtára anyagában tallózva, az itt található német-osztrák fordításokat és azok sajtóvisszhangját ismerteti. A könyvet néhány jól kiválasztott illusztráció díszíti, s külön értéke a gondos jegyzetapparátus és a bő — tájékoztatásra szolgáló — irodalomjegyzék.

Ami bennünket különösen érdekel: az a magyarországi, csehországi és ausztriai illetőségű anyag feldolgozása. A múlt századi és a század eleji kutatások már rávilágítottak a Habsburg-birodalom területén élő németiség kultúrájának közvetítő vonásaira; de főleg az utóbbi időben e téren elmaradtak a magyar, a cseh és az osztrák vizsgálatok. Holott az osztrák biedermeier folyóiratai, almanachjai (kiváltképpen Johann Nepomuk Vogl, Kapfer Siegfried, L. A. Frankl, J. Wenzig révén) alaposan kivették a részüket a délszláv és általában a szláv irodalmak és népköltészetek tolmácsolásából, értelmezéséből, Eugen Wesely nemcsak pesti és bécsi lapoknak volt szívesen látott munkatársa, hanem Serbische Hochzeitslieder c. kötetével (Pest, 1826) nemzetközi figyelmet ébresztett. A bécsi lapok, almanachok anyagát például a pesti német sajtó is átvette, olykor magyar újságokban is megjelent egy-egy innen fordított

dal, novella (pl. Arany János így kapta A Jóka ördöge témáját, a J. N. Vogl mesegyűjteményéből készült fordítás felhasználásával). Am ezen túl: a magyar irodalomra is ható és a népiesség elméleti tájékozódásában is szerepet játszó példa ez a német-osztrák közvetítéssel is megismert délszláv népköltészet. Röhling gondosan térképezi föl a sajtóvisshangokat (a német és az osztrák tudományos és napisajtó anyagát dolgozza föl), és ennek segítségével képet alkothatunk magunknak a német kritikai gondolkodás fejlődéséről a XIX. században. Természetesen a német és osztrák kritikai gondolkodásnak ez csupán egyik kis szektora, de lényegesebb annál, hogy elhanyagolhatnók. Röhling nagy önfegyelméről tesz tanúbizonyságot, mikor jórészt megmarad anyagának regisztrálása, kritikai bemutatása és rendszerezése mellett, holott a recepcióvizsgálat más módszereire is nyílna anyagából kapu. Ez azonban majd a következő könyv témája lehet. A magunk részéről a délszláv—német—osztrák kapcsolatok szép és alaposan dokumentált feldolgozásának tartjuk Röhling könyvét, s a magunk munkájában jó hasznát vesszük.

FRIED ISTVÁN

**Arbeiten zur deutschen Philologie IX.** Debrecen, 1975. A Kossuth Lajos Tudományegyetem Német Tanszékének kiadványai, 113.

Jelentőségéhez méltóan tárgya Thomas Mann a debreceni Német filológiai tanulmányoknak: a VI. kötet három dolgozata után most ismét kettőt szenteltek neki. Mádl Antal az íróban a politikus vonásait kíséri figyelemmel. A századforduló előtti ifjú Thomas Mann német nemzeti frázisokat hangoztatott, az első világháború idején a német császárság híve volt, 1922-ben a *Von deutscher Republik* c. esszéjével a polgári köztársaság és a szociáldemokrácia védelmezőjeként lépett fel, bár egyiket sem ismerte pontosan. Az általa védelmezett világ csak az ő képzeletében létezett, a valóság egészen más volt. Miután 1933-ban a Richard Wagner halálának 50. évfordulójára írott beszédjével — a fasizmus elleni programbeszéddel — maga ellen fordította hazája politikai rendszerét, külföldi hadjáratra indult a fasizmus ellen, 1935-ben Magyarországra is eljutott vele, bár itt a magyar—német baráti kapcsolatok miatt enyhített rajta. A háború utáni években a kettészakadt Németország mindkét részéről erélyes bírálatok érték,

Svájcban telepedett le, eltávolodott Amerikától, és a Szovjetunióhoz közeledett. Változó politikai magatartásában tulajdonképpen a humanizmust védelmezte mindig. Barta János dolgozatában a *Lotte Weimarban* utolsó fejezetét elemzi. Ez a regény egyetlen irreális jelenete, hiszen a valóságban Lotte nem találkozott másodszor is Goethével Weimarban. A színház utáni beszélgetés Goethe hintójában csupán Lotte képzeletében folyt le, mert elégedetlen volt weimari látogatása eredményével. Ez a tanulmány izgalmas filológiai-pszichológiai-logikai nyomozás. Manfred Haiduk rostocki professzor Brecht hatását vizsgálja Peter Weiss darabjaiban. Drámaelemzésekkel tárja fel az egyezéseket és eltéréseket. A *Tanulmányok* előző kötetében Brigitte Stuhlmacher már foglalkozott Anna Seghers *Sonderbare Begegnungen* c. novelláskötetének egyik darabjával. Most Gerhard Meiner a *Die Reisebegegnung* c. elbeszélést boncolgatja. (*Találkozás útközben* címmel Ember Mária fordításában megjelent a Nagyvilág 1974. évi 5. sz.-ban.) E. T. A. Hoffmann, Gogol és Franz Kafka beszélget az irodalom kérdéseiről, többek közt a művészi fantázia és a valóság viszonyáról, a rossznak, a negatívnak a művészetben való ábrázolásáról, a költői hivatásról, az írás értelméről. Anna Seghers szilárd meggyőződése, hogy a művészet képes, sőt köteles befolyásolni az embert a humanisztikus cselekvésre. M. Ciesla az idegen nyelvek tanulását mint művelődéstörténeti problémát fejtegeti. Kezdi a hellenizmus korával, amelyben a görög nyelv a földközi-tengeri népek művelt köreinek érintkezési nyelve volt, bemutatja a Római Birodalom életében elért rendkívüli hatását, aztán a latin nyelv óriási elterjedését. A lovagkorban a francia lett a műveltek nyelve. Latin-Amerikában az ibériai nyelvek vették át az uralkodó szerepet. Oroszországban Nagy Péter cár vezette be a kötelező francia és német nyelvtanulást. Érdekes megfigyelni, hogy a török hódítók nem a nyelvüket kényszerítették a leigázott népekre, hanem a világnézetüket kifejező iszlám vallást. A kapitalizmus korában a francia és az angol lett a legelterjedtebb két világnyelv, a német nyelv pedig Közép-, Kelet- és Dél-Európában hódított teret. A második világháború utáni időkben a francia és az angol mellé az orosz társult mint világnyelv. Karl-Heinz Jügel tanulmányában Schedius Lajos 1798-ban megjelent és eltűnt magyar irodalomtörténete sorsát bogozza, feltárva minden adatot, amely csaknem két évszázad óta erre az irodalomtörténetre vonatkozik. Fried István a XIX. sz. eleji pest-budai német polgárság

jellemrajzát adja. Ez a német származású polgárság csak a nyelvében volt német, érdeklődésében, érzületében, szellemében azonban magyar. Ellentmondásos helyzetben volt: a bécsi kormány szemében magyarnak számított, a magyarság szemében németnek. Mint polgári elem a maga szerény, óvatos módján vitte előbbre a polgáriassodást, ezért a polgári átalakulásért küzdő magyarság önkéntes segítő-társának tekinthetjük.

SZONDI BÉLA

**Thomas E. Porter: Myth and Modern American Drama.** Detroit, 1969. Wayne State University Press, 286.

Porter a mítosz kifejezést tudatosan két jelentésben használja: az ókori mítosz és a modern amerikai életforma által kialakított mítoszok értelmében. Könyvében ezen az alapon két csoportra osztva vizsgálja nyolc szerző kilenc drámáját. O'Neill *Amerikai Elektrájában*, T. S. Eliot *Cocktail Party-jában* és A. McLeish *J. B.* című drámájában a görög, a keleti és a bibliai mítoszok továbbélését mutatja ki. A másik csoport a jellegzetesen amerikai hagyományok, népi mítoszok, intézmények és viselkedésformák megjelenését követi nyomon. Sidney Kingsley *Detective Story-jának* hőse az igazság keménykötésű bajnoka; Millernek *Az ügynök halála* Willy Lomanje a századfordulón kialakult sikeres üzletember-mítosz hanyatlását bizonyítja. A másik Miller-darab, a *Salemi boszorkányok* a törvényről és a törvénnyel való visszaélésről szól, az egyéni igazságkeresésről; T. Williams *A vágy villamosában* a Régi Dél legendás értékrendjének bukását az Új Déltre betolakodó, felfelé kapaszkodó bevándorló torztükrében mutatja be. Wilder *A mi kis városunkban* az idilli amerikai kisváros nosztalgikus képét festi meg, míg Albee a *Nem félünk a farkastól* című darabjában a kiábrándult, cinikus kertvárosi értelmiségiek konvencionális lázadását ábrázolja a konvenciók ellen.

A drámák elemzése igen alapos és sokoldalú. A szerző elítéli azt a drámakritikai irányzatot, amely kizárólag a szereplők lélektani elemzésére szorítkozik. Hangsúlyozza, hogy egy színdarab nemcsak a jellemekből eredő cselekmény, hanem a jellemek viselkedése egy bizonyos szituációban, amelyet a kulturális miliő befolyásol. A magatartást meghatározó kulturális miliő viszont egyrészt ősi kulturális örökségből, másrészt amerikai tradíciókból és mítoszokból áll: az amerikai élet-

forma által kialakított legendákból. A modern amerikai dráma ezekkel az értékekkel szembesíti hőseit. A lélektani vizsgálat leegyszerűsíti a képletet, pedig a mai amerikai kultúra bonyolult és mozaikszerű.

A drámák szerkezetét és felépítését ugyanakkor a „drámai miliő” is befolyásolja: a drámaírás több évezredes hagyományai, melyeket például T. S. Eliot meghatározóbb érvényűeknek tart, mint az egyéni élményt.

A szerzővel csak végső konklúziójában nem érthetünk egyet: ugyanis, önmagának is ellentmondva, merően leválasztja az amerikai drámát arról, amit ő a „nyugati drámának” nevez. Szerinte a nyugati dráma közösségi hitek kifejezése a közösség számára, s ez a közösségi tudat hiányzik az amerikai drámából. Egyedi eseteket ábrázol, egyéni kudarcokat, amelyek nem találkoznak a közösségi érdekekkel, nem oldódnak föl benne, nincs belőlük kiút. Porter szerint a drámáknak valaminő megváltással, újjászületéssel kellene végződnie, nem a magány és kétségbeesés pesszimizmusával. Reméli, hogy egyszer majd irnak ilyesfajta remekművet is az amerikai drámaírók — s ugyanakkor nem veszi észre, hogy az általa elemzett darabok többsége és még számos, általa nem tárgyalt amerikai dráma éppen egy jellegzetes amerikai — s ezért közösségi gondolkodást tükröző — tudati állapotot rögzít, akkor is, ha a kiüttlanság pesszimizmusát mutatja.

KRETZOI MIKLÓSNÉ

**Lewis P. Simpson: The Man of Letters in New England and the South. Essays on the History of the Literary Vocation in America.** Baton Rouge, 1973. Louisiana State University Press, 256.

Simpson két részre osztja tanulmányait, tájak szerint, mivel Új-Anglia és az amerikai Dél viszonyai között jelentősek az íróvá válás feltételeit meghatározó különbségek. Főleg a XIX. századi írókkal foglalkozik és bár Poe és Mark Twain a déli irodalomról szóló részben szerepel, a szerző helyesen jegyzi meg, hogy ők ketten univerzálisabb jelenségek, nem „tájírók”.

Simpson két tanulmányában kevéssé ismert új-angliai szerzőkkel foglalkozik. Joseph Stevens Buckminster bostoni lelkipásztor volt. 28 éves korában halt meg, de igen népszerű és nagyhatású. Annak az új szellemnek a kifejezője, melynek következtében a vallásban megszűnt a teológia egyeduralkodása. Buckminster írói-

művészi hatásra törekedett és bekapcsolódott az irodalmi életbe. A következő írás két Tudor testvéréről szól, akik a XIX. század eleji Boston életének két jellemző oldalát képviselik. Frederic Tudor üzletember, sokszoros milliomos lett abból, hogy jeget exportált törzsi országokba. Naplója rendkívül izgalmas olvasmány, az Aranybörjű-imádó spekuláns lelkivilágának rajza, aki nyíltan kimondja: a siker — erény. Tudós-író bátyja, William, lapszerkesztő és a bostoni Athenaeum alapítója. Esményképe Franklin, a diplomata-író-üzletember: William Tudor az ő pályáját követi.

Az Emerson korai gondolkodását tárgyaló írás szintén elhanyagolt kérdéssel foglalkozik. A család szegénysége, saját tudóbaja, lelkeszi állásáról való lemondása, feleségének halála rövid házasság után keserű gondolatokra készteti. Azonban mire 1836-ban a *Nature* megjelenik, Emerson felülemelkedik egyéni gondjain, mivel ő is rendelkezik a lelkeszcsaládokban szokásos felelősséggel az amerikai kultúra erkölcsi, szellemi és irodalmi állapotának megőrzéséért és előbbre vitelért. A *Nature*-ben saját tudatát vetíti ki a természetbe. Bár megpróbálja a Descartes előtti filozófusok naiv ámulatával szemlélni a természetet, ehhez már túlságosan sokat örökölt racionalizmusból és kételkedésből.

A *William Dean Howells árulása* című tanulmány nem bizonyítja, amit célul tűz maga elé. A középnyugati farmerkörnyezetben felnőtt Howells az irodalmi élet demokratizmusát, az „írók köztársaságát” akarja megvalósítani, de a sznob Bostonban nem lázad a rákényszerített hierarchia ellen s ettől egyre súlyosbodó lelkiismeretfurdalása van. Simpson elfogadja Howells öregkori leveleiben leírt érzéseit és G. C. Carringtonnak Howells mint meghasonlott, gyötrődő egzisztencialistát beállító könyvét. A tények, Howells több évtizedes lapszerkesztői gyakorlata azonban másról vallanak: Howells hűséges felfedezője és támogatója volt az ismeretlen tehetségeknek. Az viszont tagadhatatlan, hogy Howells zavarta az írók „rendezetlen” helyzete az amerikai társadalomban: valamiféle ingyenélőnek tekintik őket, mivel sem nem üzletemberek, sem javakat nem termelnek.

A déli irodalomról szóló részben nem található olyan érdekesség és súlyú írás, mint az új-angliai írókat tárgyaló fejezetekben. Simpson nyomon követi Poe törekvéseit, hogy eszményi irodalmi magazint hozzon létre és az ebben képviselendő értékrenddel teremtsen meg a rendet az irodalmi élet káoszában. Vitatkozik a szerző Maxwell Geismarral, aki szerint

Mark Twain hitt Amerika megújító, regeneráló képességében és tagadja öregkori pesszimizmusát. Simpson kimutatja, hogy Mark Twain sohasem hitt a megújulástökéletesezés lehetőségében és illúziók nélkül szemlélte az emberiséget; fiatalon még humorba öltöztette, később egyre keserűbb szatírával. A Faulkner-tanulmány a bűnbeesés-téma vizsgálata három Faulkner-regényben.

George Marion O'Donnel (1914–1962) kevésbé ismert déli író, akire hatott Proust, Eliot, Joyce és Yeats. Néhány regénye jelent meg, de legnagyobb szabású tervét, hogy az amerikai Dél eltűnt idejének nyomát kövesse Proust módján, nem tudta megvalósítani.

A déli regényírókról, nacionalizmusukról a XIX. században, a XX. századi „agrár-szökevények” írói-kritikusi iskolájáról szóló két írás nem tartalmaz eredeti szempontokat, inkább népszerűsítő jellegűek. Simpson vázlatos ismertetést ad az 1930-as manifesztum, az *I'll Take My Stand* (Állást foglalok) gyűjteményben megjelent cikkekről. Simpson leszögezi, hogy jellemző rájuk a vallásos és metafizikus szemlélet s a transzcendentalisták óta a legtudatosabban összetartozó csoport. Nem mondja ki róluk, pedig igaz, hogy nemcsak „csoport-tudatban” hasonlítanak, hanem a technikai civilizáció elvetésében és az idilli agrár-múlt utáni vágyódásban is, a jeffersoni demokrácia eszményének nosztalgikus keresésében.

KRETZOI MIKLÓSNÉ

Edmund Wilson: *The Devils and Canon Barham. Ten Essays on Poets, Novelists and Monsters*. New York, 1973. Farrar, Straus and Giroux, 212.

Edmund Wilson halála előtt rendezte sajtó alá ezt a gyűjteményes kötetet, amely utolsó éveinek különböző jellegű és jelentőségű írásait tartalmazza. Valójában csak a megjelenés ideje (1970 és 1972 között) köti őket össze.

A szerző egyik legnagyobb kritikusi erénye, hogy tényekre alapozott megfigyeléseit egyéniségén átszűrve mer szubjektív is lenni: kritikái ettől az ötvöztéstől válnak hitelesekké és egyéni hangúvá. Mivel fáradhatatlan kutatója volt a tényeknek és adatoknak, józan volt és mértéktartó, így írásai igen informatívak, s mivel kiváló esztétikai érzékkel rendelkezett, írásai szubjektivitásuk ellenére sem hatnak impresszionista kritikáknak, pedig sosem

tartózkodott idioszinkráziái és rokonszenveit nyílt kifejezésétől.

E kötetben azonban sok, a szerző számára szubjektív okok miatt érdekes, de nem közérdekű témát tárgyaló tanulmány. Ilyen az itáliai Bomarzo kertjében található XVI. századi torz szörnyszobrok vázlatos leírása. A régi és új művészetben egyaránt vonzótták Edmund Wilson képzeletét a szörnyek és a „horror” különböző ábrázolásai és a mágia. Ebbe az érdeklődési körbe tartozik a bűvészkedés is, amit saját maga is szinte professzionista szinten űzött. Ezért határozta el Edwin O'Connorral, a fiatalon elhunyt bostoni íróval, hogy közösen írnak egy fantasztikus regényt egy bűvészlőről. A töredéket Edmund Wilson e kötetben adja közre, de érdekesebb, amit Edwin O'Connorról elmond a bevezetőben.

Wilson mindig emberközbe tudta hozni azokat az írókat, akiknek tömör pályaképét megrajzolja. Így emel ki a feledésből néhány szerzőt. Az *Ingoldsby Legends* költőjét, Richard Barhamot mutatja be, a küszködő, pénztelen lelkész, akinek versekben megírt legendái rendkívül népszerű olvasmánnyá váltak a viktoriánus Angliában, főleg a gyerekek körében. Wilson meglepve állapítja meg, milyen sok szadista elem épült bele a könnyedén gördülő versekbe. A másik elfelejtett és ma már valóban érdektelen angol szerző Maurice Baring költő, regényíró és diplomata, aki érzelemmentes regényeket írt a nemzetközi társadalmi életéről, jó leírásokat Oroszországról és kitűnő irodalomkritikát.

Több alkalmi írás van a kötetben. T. S. Eliot *Waste Land*jének megtalált eredeti kéziratát hasonlítja össze, publikálása alkalmából, a végleges formával, amelyet Ezra Pound útmutatásai alapján dolgozott át. Wilson megállapítja, hogy Pound megjegyzései igen helytállóak voltak, a javítást azonban nagyrészt Eliot maga végezte és Pound maga sohasem tudott volna arra a szintre emelkedni, amelyre tanácsaival Eliotot segítette. — H. L. Mencken egyik gyűjteményes kötetének megjelenése alkalmából Edmund Wilson áttekintést ad a Menckenről szóló irodalomról. Úgy érzi, hiányzik a valódi, megbízható Mencken-monográfia, viszont úgy tűnik, nem ismeri a teljes Mencken-irodalmat, csak régebbi műveket. — Hemingway *Islands in the Stream* című hátrahagyott regényét Wilson nem tartja hibátlan műnek. Viszont becsüli benne az önleplező őszinteséget, amellyel a művész saját önzését, hiúságát és kicsinyességeit is bemutatja.

A kötet legértékesebb írása egy arckép-

pár és pályarajz két, méltatlanul elhanyagolt amerikai íróról a XIX. század fordulóján. A chicagói Henry B. Fuller „tompított” realizmussal ábrázolt; a New York-állambeli Harold Frederic *couleur locale* farmer-regények után kegyetlenül leleplező, ironikus szemléletét más társadalmi osztályokra és más kontinensekre is kiterjeszti — világa egyre tágult.

A legizgalmasabb írás Az *MLA gyűjteményei* című, sok vitát kiváltott, szenvedélyes pamflet, amelyben Wilson a „filozofoknak” az irodalmi értéket és élvezetet háttérbe szorító, steril tevékenységét támadja. Ellenjavaslatai a klasszikusok élvezhető és elérhető árú kiadására vonatkoznak. S példaként, hogy miként kell egy íróhoz közelíteni, Mark Twainről ír, hátrahagyott kéziratának kiadása ürügyén, rendkívüli éleslátással és élvezetesen.

Edmund Wilson az amerikai és a világ-irodalom számos alakjával és jelenségével foglalkozott és sok művet elemzett. Néha tévedett. De ítéleteinek nagy része cáfolhatatlan s az olvasóban a végleges megfogalmazás érzését kelti.

KRETZOI MIKLÓS NÉ

Oliver F. Sigworth (coll., ed.): *Criticism and Aesthetics 1660—1800*. San Francisco, 1971. Rinehart Press, xxi + 499.

Az olyan antológiáknak, amelyek egy korszak irodalomelméleti-esztétikai-kritikai gondolkodását a korszak jelentős és kevésbé jelentős kritikusainak műveiből vett szemelvényekkel mutatják be, többnyire a diákok és a nagyközönség tájékoztatása a céljuk, s nem utolsó erényük olvasóságuk és könnyen forgathatóságuk. Így van ez az Oliver M. Sigworth szerkesztésében, rövid előszavával és bevezető kommentárjaival ellátott kötet esetében is, amely az 1660 és 1800 közötti angol kritikáról és „esztétikáról” hivatott körképet adni.

Idézőjelre egyfelől azért volt szükség, mert Sigworth — mint ez a bevezetőből kitűnik — eléggé tágan értelmezi az „esztétika” szót, értvén rajta a művészetnek az érzés kategóriái szerint történő tárgyalását. Másfelől pedig nyilvánvaló (bár ezt a szerkesztő nem fejt ki), hogy a kötet szerzőinek egyike sem alkotott par excellence esztétikát, a szó „művészetfilozófia” értelmében. A bevezető másik érdekes eszmefuttatása a neoklasszikus irodalomelméleti reflexiók „preromantikus” voltára vonatkozik; Sigworth szándéka sze-

rint ugyanis a kötetbe felvett művek azt dokumentálják, hogy a neoklasszicizmus és a romantika művészetfelfogása között csupán hangsúlyeltolódásról van szó.

Ezek az előzetes megállapítások azonban nemigen befolyásolhatták a szerkesztőt munkájában. A hasonló antológiák már kialakították a standard név- és címkészletet, ettől valami gyökeresen eltérő anyagot foglalni — pusztán a szerkesztő tételeinek bizonyításául — népszerűsítő jellegű forrásgyűjteménybe: ez természetesen nem lehet cél. Ezért azután a kötetben szereplő harminc szerzőnek csaknem a fele közhírnél; a többi név jó részét is ismerősnek találhatja az angol irodalomtörténettel behatóbban foglalkozó olvasó; s a fennmaradó öt-hat, elfelejtett vagy jelentéktelen esszéíró-kritikus szerepeltetése bizonyára az átlag bemutatót szolgálja. Ez utóbbiak esetében bizonyulnak hasznosnak a már említett rövid bevezető kommentárok.

A kiadó a korszak nagyjai közül Dryden, Addison, Steele, Pope, Johnson tanulmányaiból (a szerzők gyűjteményes kötetekben) már megjelentetett néhány fontosat. Így érthető, hogy a felsoroltak olykor nem a legközhírnélőbb műveikkel szerepelnek a kötetben. Az újraközlés elkerülésének kényszerén valamint a nagy és kisebb kritikusok néhány általánosabb és a korra jellemző megnyilatkozásának közzétételén kívül szerkesztési szempontokról nem is igen beszélhetünk. Am ez nem minősítés; a kötet végül is hasznos, tanulmányos, érdekes, s a hiányzó, vagy túlságosan rövid szemelvénnel szereplő szerzők műveit (pl. Goldsmith, illetve Hume tanulmányait) az érdeklődő majd elolvassa másutt.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

**Rapporti Veneto—Ungheresi all'epoca del Rinascimento. A cura di Tibor Klaniczay.** Budapest, 1967. Akadémiai Kiadó, 438.

Az utóbbi esztendő tanúsága szerint azt mondhatjuk, hagyománnyá vált, hogy tudósok, szakemberek tudományos ülésszakon adnak számot a magyarországi és velencei, általánosabb vonatkozásban az olasz—magyar történelmi, művészeti, kulturális, irodalmi, gazdasági kapcsolatok kutatásában elért eredményekről. Az első tudományos konferenciát 1970-ben tartották Velencében. Anyagát Vittore Branca professzor gondozásában *Venezia e Ungheria nel Rinascimento* címmel könyv

alakban is közzétették. 1973. jún. 20—23. között a Fondazione Giorgio Cini di Venezia, a Magyar Tudományos Akadémia és a Kultúrkapcsolatok Intézete Budapesten rendezett tudományos ülést. Ennek előadásai, az erre az alkalomra készült tanulmányok láttak napvilágot a fenti kiadványban.

Közülük egyesek kiegészítik az eddigi kutatásokat (pl. Pach Zsigmond Pál, Csapodiné Gárdonyi Klára, Makkai László, Nagy Zoltán), mások új oldalról világítanak rá a problémákra (Sante Graciotti, Valerio Marchetti, Pirnát Antal, Mezey László). Vannak, akik összegezik az eddigi eredményeket (Raoul Manselli, Elekes Lajos), és vannak, akik új kutatásaikról adnak számot (Ritoókné Szalay Ágnes, Bónis György, Amadeo di Francesco). Olyan gazdag a kötet anyaga, olyan változatosak a témák, hogy már címszerű ismertetésük is szétfeszíti a rendelkezésünkre bocsátott keretet. Fontosabbnak tartjuk, hogy tárgyyszerű ismertetést adjunk az elhangzott előadásokról, mint hogy néhány tanulmányt értékeljünk, méltassunk.

A dolgozatokat négy fejezetbe osztva tartalmazza a kötet. Az első a *Janus Pannonius és a XV. század humanizmusa* címet viseli. Kardos Tibor Janus Pannoniusnak a velencei polgárokkal, a venetoi kultúrával való kapcsolatát, ennek költészetére tett hatását vizsgálja. Raoul Manselli a magyar humanizmusnak az európai humanizmussal való összefüggéséről készít mérleget. Sante Graciotti az egyeduralkodásra törekvő Mátyást dicsőítő olasz költők, publicisták, traktátus- és történetírók politikai, ideológiai gyökereire mutat rá. Nagy Zoltánnak a dolgozata Vitéz János szerepét, személyiségét emeli meg, s bemutatja a környezetében folyó csillagászati, a világegyetem törvényeire vonatkozó kutatásokat. Csapodiné Gárdonyi Klára cikke zárja ezt a fejezetet. Benne öt Corvina-kódex díszítésében és a velencei könyv- és ún. kisművészetében megtalálható azonos motívumokról szól.

A könyv második fejezete: *Gazdasági rend és társadalom*. A gazdálkodásra, gazdasági rendre vonatkozó dolgozatok közül Pach Zsigmond Pálé Lajos király kereskedelmi politikájával, a „tengeri árúk” Magyarországra való szállításával foglalkozik a zárai békekötést követően (1358). Teke Zsuzsa a Magyarország és Velence közti kereskedelmi kapcsolatokat vizsgálja a XV. század folyamán. A következő században a Velencébe irányuló szarvasmarha-kereskedésről ír Ugo Tucci. Kevés magyar vonatkozása van Antonio Carile tanulmányának a XIV—XV. században a



Peloponnészoszon kialakult velencei-Anjou hűbérrendszerről. Zimányi Vera a XVI. század második felében Magyarországon tevékenykedő olasz vállalkozóknak a bányságban és a kereskedelemben játszott szerepét ismerteti.

Társadalmi kérdéssel foglalkozik Bónis Györgynek az „Olasz vikáriusok Magyarországon a Reneszánsz korában” című dolgozata. Részben azzal a küzdelemmel, melyet a magyar országgyűlés folytatott külföldi, elsősorban olasz papoknak az egyházi bíróság élén álló helyettesessé (vikárius) való kinevezése ellen a Mátyás halálát követő években, Hippolit d'Este esztergomi érseksége idején, másrészt azzal, milyen volt a magyar egyházi bírósági gyakorlat a XV–XVI. századforduló évtizedeiben. Marosi Endre cikke a velencei katonai építészeknek a magyarországi várvédelmi rendszer kiépítésében 1541 és 1593 között játszott fontos szerepéről értekezik.

*Diplomáciai, politikai és katonai események* a harmadik fejezet címe. Magyarország és a velencei politika Zsigmond korában (Alberto Tenenti); Castiglioni pápai legátus politikája a huszitaellenes kereszties háborúban és Luxemburgi Zsigmonddal való kapcsolatai (Tino Fofano); Mátyás külpolitikája és az olasz államok a XV. század második felében (Elekes Lajos); Velence szerepe Magyarországnak perzsa és georgiai kapcsolataiban (Tardy Lajos); Buda, Bécs, Velence; Európa és a török közti viszony politikai és katonai problémái (Rázsó Gyula); egy olasz emlékiratíró Castaldo kíséretében Erdélyben (Ritoókné Szalay Ágnes) alkotják ennek a résznek témáit. Külön kiemeljük közülük Ritoókné dolgozatát, mely Francesco de li Strepati, Castaldo titkára által készült munkáról szól. Nem egészében eredeti, de érdekes és fontos dokumentum Fráter György halálának és az azt követő időknek történetére vonatkozóan, mivel attól kezdve, hogy Ascanio Centorio ennek alapján megírta a *Commentarii della guerra di Transilvania* (1566) c. munkáját, az európai történetírás (így Thuanus is!) lényegében Strepati írásából merítette értesüléseit.

A könyvnek talán legizgalmasabb, legváltozatosabb, legirodalmibb fejezete a XVI. század szellemi életéből vett képek című. A szerzők személyének és a dolgozat tárgyának pusztán felsorolása is igazolja állításunkat. Cesare Vasoli: *Sbardellati Dudith András és az üstökösökről szóló disputa*; Mezey László: *Maestro Agostino da Vicenza, agostoni platonista a XVI. századi Magyarországon*; Makkai László: *Arany Tamás, az olasz antitrinitarizmus-*

*nak első magyar képviselője*; Valerio Marchetti: *Socinusék „Explicationes”-ei és a XVI. század erdélyi antitrinitarizmusa*; Pirnát Antal: *Blandrata György működésének új értelmezése* Balázs János: *Verancsics Faustusnak Velencében kiadott „Dictionarium”-ának (1595) és „Logica nova”-jának (1616) jelentősége*; Amadeo di Francesco: *Balassi Bálint és Castelletti Cristoforo di „Amarilli”-je*.

Az értékes kötet azonban még ezzel nem fejeződik be. Giorgio E. Ferrari, Franco Mario Colosanti és Stefania Rossi Minutelli közreműködésével, összeállította a velencei Marciana Könyvtár 135 latin és olasz nyelvű kéziratának a jegyzékét, azokat a kéziratokat, melyek a magyar reneszánszt valamilyen szempontból érintik.

VARGA IMRE

Пётр М. Ершор: *Режиссура как практическая психология*. Москва, 1972. Изд. Искусство, 352.

Jersov külön részfejezetben foglalkozik a jólneveltséggel és a neveltelenséggel, s mint a többi megszokott fogalmat, e kettőt is sikerül új tartalommal megtöltenie; hogy ti. mit jelölnek ezek a fogalmak a mindennapi életben s hogyan helyezkednek el a színpad viszonyrendszerében? Mert Jersov kiindulópontja, módszertani iránytűje mindig is a legmindennapibb valóság, a tény- és adatszerűség tehát, anélkül, hogy ez a tények fetisizálásához vagy álobjektivitásához vezetne.

Mi következik ebből a látszatra egyáltalán nem feltűnő „módszerességből”? Az első és legfontosabb talán az, hogy Jersov pontosan tudja és tudatja az olvasóval is, mely területen érzi kompetensnek magát; kijelölve egyúttal azokat a határokat is, amelyeket érintenie multhatatlanul szükséges, de beható tárgyalásukra sem helye, sem lehetősége nincsen (pl. a színpadi viszonyrendszer kapcsolata a szcenikával; a néző bekapcsolása a rendező–színész kettősbe; a rendezői szemlélet és eszközrendszer viszonya stb.) Színházról – tehát nagyon is összetett tevékenységi területről lévén szó – felbecsülhetetlen ez a hibátlanul működő distancia, még akkor is, ha ennek érdekében Jersovnak időnként szinte formánlogikai merevséggel kell fogalmaznia.

Konkrét példái – különböző sűrített-ségi fokon – a mindennapi életre és a színházra egyaránt vonatkoznak. Akár elfogadjuk, akár elutasítjuk rendszerét,

tudnunk kell, hogy e rendszer egésze tovább fejleszthető, nyitott — minden öntörvényű zártasága ellenére, pontosabban: éppen amiatt az.

Jersov szemléletének alapja a megismerhetőség és az egyetemesség tágitott összefüggés-elv. S ami ebből következik, az analizálva szintetizáló látásmód, melyet egyúttal munkamódszerként is használ, méghozzá gyümölcsözőben.

E munka „konkrétabb” érdeme, hogy a példaként említett szituációk elemzését sosem követi rögtön az általánosítás, elbizonytalanítva, körvonalaltanná téve az addig elmondottakat. Jersov szigorúan betartja a fokozatosságot, a lehető legteljesebb értelmezésre törekedve, s mindig jelzi, ha az egyedi és az általános között — természetükből fakadón — eltérés tapasztalható. Jersov rendszere — a Sztanyiszlavszkij-rendszerben gyökerezve, azt folytatva — „nem módszerekre és kész megoldásokra tanít, hanem általános törvényszerűségeket fogalmaz meg. Egyáltalán nem helyettesíti, hanem ellenkezőleg: kötelezően feltételezi a tehetség és az ihlet meglétét a művésznél. A rendszer ezt segít valóra váltani. Az alkotás pedig természetesen elsősorban a művész személyiségén, világnézetén, emberi és esztétikai törekvésein alapszik. Ez a rendszer teljes egészében az életen alapul” — írja a könyvről O. Jefremov rendező az előszóban (8.).

Már a fejezetcímek felsorolása is jelzi Jersov koncepciójának alapját (Kezdeményzőképesség. Tények és kölcsönviszonyok a hareban. Az érdekek viszonya — barátság, ellenségesség. Erőviszonyok — erő és gyöngeség. Információcsere — adni és kapni). Jersov a konfliktusból kiindulva feltételezi, hogy a színészi munka anyaga, bármely drámai szöveg érzékelhetővé tételének alapja a harc. A harc a mindennapi emberi kapcsolatokban is jelen van, a színházban viszont plasztikusabb, megfoghatóbb lesz, „szélsőségesen” fogalmazva: a harc s az erre alapuló, ezt föltáró viszonyrendszer a színház lényege. A kezdeményezés, a támadás és a védekezés fogalmának bevezetése arra szolgál, hogy a többrétegű rendezői szöveg-értelmezés leitmotívuma legyen: olyan szempont-csoport ez, melynek segítségével feltárható a figurák egymáshoz való viszonya, valódi és vélt céljaik, végső soron a konfliktusban kicsúcsosodó alap-probléma vagy problémakomplexum „természete”. (Csak zárójelben — bár erről Jersov nem ír, hiszen ez nem az ő témája —, ennek segítségével megállapítható, hiteles-e a darab problémaábrázolása, s a szerző valóban a problémának

megfelelő viszonyokat jelezte-e a szövegben.)

A könyv első öt fejezete elmélet és egészen konkrét gyakorlat — a felhozott példák sterilitása miatt kissé elvont — ötvözete. A 6—8. fejezet viszont végképp bebizonyítja, hogy Jersov a gyakorlattal megbízhatóan szembesíthető elméleti rendszert dolgozott ki. A *Praktikus mutatók* c. fejezet azokat a túlnyomórészt külső tulajdonságokat tárgyalja, amelyek elsőrendűen eligazíthatnak egy figura megítélésében vagy megformálásában (ide tartozik a már említett jólneveltség—neveltség, fiatalság—öregség, férfiaság—nőieség, kiegyensúlyozottság—expanzivitás, foglalkozási ártalmak).

A 7. fejezet annak bizonyítéka, hogy az eddig olvasottak megvalósíthatók. Jersov itt konkrét darabértelmezéseket-rendezéseket említ, túlnyomórészt Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko és A. Gyikij rendezéseit véve alapul. Nem más ez, mint annak józan tudomásulvétele, hogy minden elmélet szükségszerűen módosul, mellrendelt elemei szükségszerűen hierarchiába rendeződnek, az objektíve adott körülményeknek (drámai szöveg, színpad, materiális lehetőségek) és a szubjektíve adott körülményeknek (a rendező és a színészek személye, egymáshoz való viszonyuk, a közönség „jólneveltségének” foka stb.) megfelelően.

Jersov könyve szerint a színházi rendezés megtanulható. Csak éppen még valami kell hozzá — nevezzük hivatástudatnak, tehetségnek, bárminek —, ami elsősorban az önfelmérésen, önmagunk való és objektív ismeretén alapszik — hogy képesek vagyunk-e mindezt alkalmazni és újratерemteni önmagunkban és a színház gyakorlatában, valóságában.

KIRÁLY ZSUZSA

**Robert Jay Wolff: On Art and Learning.**  
New York, 1971. Grossman Publishers, 100.

A szerző Moholy Nagy Lászlóval és Kepes Györggyel, alapító tagja volt a chicagói Institute of Designnak, amely a Bauhaus megújulását jelentette Amerikában. Amikor 1938-ban meghívást kapott Chicágóba, még semmi tanári tapasztalattal nem rendelkezett. 1940-ben hathetes vizuális tanfolyamot vezettek Californiában, ahol a résztvevők csak kis számban kerültek ki szakmabeliekből, legtöbb-

jük tanárként működött. Ez a nyár meghatározó volt tanári gyakorlatában. 1945-ben Brooklynba megy tanítani, ahol az általános vizuális oktatás keretében tanárnak készülő diákoknak tart előadásokat. A kötet 12 esszéje előadások, szemináriumok anyagát és 30 év tapasztalatait öleli fel.

Tapasztalatai azt példázzák, hogy milyen nehéz feladat összehangolni a művész cselekvő, érzéki és pedagógus verbális, analitikus intelligenciáját, különösen, ha ez — mint az ő esetében is — egyazon személy életén és tevékenységén keresztül valósul meg. A tanulmányok elsősorban a művészeti oktatással, az egyes szerkezetekkel, anyagokkal, a tervezés alapelemeivel, az ember környezetével foglalkoznak. Közös vezérfonaluk az, hogy tapasztalatait átadja, ill. befolyásolja az általános oktatás egyéb területeit.

A chicagói iskola, — amely ma az Institute of Design of the Illinois Institute of Technology néven működik — összekapcsolta a szakmai célkitűzéseket az általános oktatási szempontokkal. A program első évben az alapvető vizuális logika és megismerés kifejlesztését célozta. Későbbiekben az építészet, festészet, szobrászat, ill. befolyásolt stb. komplex problémáival foglalkoztak, amely lehetőséget nyújtott a szerszámok, anyagok, színek, formák tanulmányozására és szabad kísérletezésre, beleértve az esztétikai és funkcionális elemeket is. Az első év azt bizonyította, hogy a vizuális és érzéki felfedezések egyenrangúak az intellektuális absztrakcióval. A szakmai oktatás tapasztalatai arra is felhívták a figyelmet, hogy az általános oktatást is más szempontokból kell vizsgálni.

Az egyik tanulmányban kísérletet tesz a művész meghatározására. Véggövekeztetése, hogy valamiképp minden embernek művésszé kell válnia, amelyhez az egyetlen út az alkotó próbálkozásokon és az önálló felfedezéseken keresztül vezet. A feladat egyrészt művészek nevelése, akik a teljességet fejezik ki, másrészt olyan embereké, akik ennek kifejezését elvárják tőlük. Ezért volt a Bauhaus és Moholy Nagy intézetének célja az intellektuális és érzéki képességek egyidejű kifejlesztése.

Az érzékek lázadása című tanulmányban is a művészetet, mint alkotó tevékenységet határozza meg. A művészet oktatása is csak tevékenységen (tervezés, megmunkálás) keresztül valósulhat meg, természetesen utalva a múlt és jelen művészetére, építészetére és tervezésére. Első feladatként jelentkezett az, hogy az egyén elfeledkezzen a művészetről, művészi formákról és saját szemén, érzékein, ösztönein keresz-

tül lásson, érzékeljen. Az embereknek meg kell adni azt a lehetőséget, hogy újra értékelhessék környezetüket és újra felfedezzék annak eredetét. Csak így lesznek képesek arra, hogy megértsék a művészeti alkotások kifejezésformáit. Számos példával illusztrálja ezt, a program egymást követő szakaszain keresztül: megfigyelések, feladatok, anyagismeret stb. Az alapelemek ismeretén, az alapfogalmak tisztázásán (fény, térfogat, felület, szín, tömeg stb.) a tervezés eszközein át vezet az út a tervezéshez. Mindez nem jelent utánzást, inkább az invenciozítás és alkotó kíváncsiság felszabadítását.

Figyelmeztet arra, hogy a vasszerkezetek, az üvegfalak, a gépek, az ipari tervezés, a technika rohamos fejlődésével egyre nagyobb szükség van az egyszerű eszközök és anyagok ismeretére, az esztétikai érzékenység ébrentartására, az egyént körülvevő fizikai világ teljességének tudatos vizuális és tapintható ismeretére.

Az utolsó tanulmányban a műalkotás meghatározásával foglalkozik, elsősorban festményeken keresztül. Érdekes gondolatokat vet fel a modern festéssel kapcsolatban, bár témájában nem kapcsolódik szorosan az előzőekhez.

BORSOS ZSUZSANNA

**Gerald Prince: A Grammar of Stories. An Introduction.** The Hague — Paris, 1973. Mouton, 106.

A történet-grammatika feltárásában Prince ahhoz a nagy áramlathoz kötődik, amely a könyv megjelenése előtt vagy tíz évvel indult, s amely a Chomsky által kidolgozott generatív grammatika vívmányait próbálja ötvözni az orosz formalizmus (Propp) úttörő munkásságával. Prince-nek azonban nem célja a Propp, Barthes, Tzvetan Todorov, Dundes és a többiek által javasolt (többé-kevésbé explicit) grammatikák bírálata; csak futólag, egy-egy lábujgyet vagy elejtett megjegyzés erejéig érinti ezeket.

A tanulmány éppen abból indul ki, amit Prince szerint Propp, Barthes és Todorov elmulasztottak tisztázni: a történet alapvető egységeinek explicit kritériumaiból. Így az első fejezet először az „esemény” és az „összekapcsoló jegy” fogalmain határozza meg, majd definiálja a „minimál-történetet”: ez három összekapcsolt eseményből áll, ahol az első esemény statív és időben megelőzi a másodikat; a második aktív, időben megelőzi a

harmadikat, és oka is annak; a harmadik pedig az első statív esemény inverze. Minden olyan megnyilatkozás, amelyet intuitíve történetnek nevezünk, tartalmaz (legalább egy) minimáltörténetet. Az első fejezet végén Prince az ezen minimáltörténeteket konstituáló 15 szabályt sorolja föl.

A „kernel egyszerű történet” megtartja a minimál-történet tér-idő-rendjét (vagyis azt a sajátosságát, hogy az egymást időbelileg követő események leírva-kimondva is követik egymást). Am itt az egyetlen minimál-történeten kívül a megnyilatkozás tartalmazhat még eseményeket. A kernel egyszerű történetben ezért különválnak a narratív epizódok a nem-narratívoktól. A narratív epizód: olyan eseménycsoport, ahol az események egyazon időszekvenciához tartoznak, és egy esemény a minimál-történet része; a nem-narratív epizód pedig nem tartalmaz narratív eseményt, vagyis olyat, amely a minimál-történet része lenne. Így a kernel egyszerű történet csakis három narratív epizódot tartalmazhat, de bármennyi epizódot. A narrativitási foka a narratív és nem-narratív események arányától függ: a minimál-történet tehát a leginkább narratív. A statív és aktív események arányának vizsgálata pedig a történet dinamikusságára világíthat rá.

Az „egyszerű történet” sem tartalmazhat egy minimál-történetnél többet; itt azonban megbomolhat a tér-idő-rend (használhatók ilyen összekapcsoló jegyek: „mielőtt”, „miután”, „mert” stb.) és mód van a kikövetkeztethető események törlésére. Az eddig megállapított 28 szabályhoz itt csatlakoznak a transzformációs szabályok, amelyek a kernel egyszerű történetből létrehozzák az egyszerű történetet.

Az „összetett történet” olyan történet, amely egynél több minimál-történetet tartalmaz. A két (vagy több) minimál-történet háromféleképpen: összekötéssel, alternációval vagy beágyazódással kapcsolódhat össze. Itt természetesen újabb transzformációs szabályok szükségeltetnek.

Prince a könyv folyamán mindig saját példa-történeteit használta; a Függelékben azonban a jól ismert és kellően rövid példához, a *Piroska és a farkas* Perrault-féle verziójához fordul, ezt elemzi, ennek struktúráját írja le az általa bemutatott módszer segítségével. Az elemzésre egy példának lényegretörő összefoglalás következik.

Prince könyvének egyik legfőbb erénye: tömörsége. Természetes, hogy rövide vannak fogva a meghatározások, a szabálymagyarázatok; de a szerző igen mér-

téktartó azokban a röpke kitekintésekben is, amelyekben az egyes megállapítások alkalmazhatóságára hoz (irodalmi) példákat. Ezek a kitérések határozottan megkönnyítik az olvasó dolgát, éppen mert csak ötletek, tapogatózások, mert Prince, céljának megfelelően, nem bibelődik részletesen irodalmi elemzésekkel. Am e dicséretes tömörségnek megvannak a maga hátulütői.

Az egyik az, hogy Prince nem vesztegeti az idejét bizonyos fogalmak magyarázatára: egy ilyen az „inverz” szó, amelyet az olvasó persze jól ért, de amelynek meghatározására nem kerül sor. Zavaró, hogy az aktív és statív események megkülönböztetése végsősoron a „cselekvést” versus „történést/létezést” kifejező igék hangsúlyos, és meglehetősen ingatag megkülönböztetésén alapul. Amikor pedig Prince a narrativitási fok egy lehetséges meghatározásaként a narratív és nem-narratív események arányának vizsgálatát javasolja, akkor megfedkezni látszik az olyan, eseményként csak bajosan felfogható mondatokról, mint amilyen például a tanulság, a narrátor kérdései, felfohajtásai, reflexiói stb. A narrativitási fok megállapításának szempontjából éppen hogy nem lehet közömbös, hogy az ilyen mondatok eseményeknek számítanak-e (s így a történet részei), vagy pedig nem események (de akkor micsodák?).

A tömörségre-törekvés másik hátulütője: az „egyszerű történetről” valamint az összetett történetről” szóló fejezetek végén található transzformációs szabályok eléggé ad hoc jellegűeknek tűnnek. Prince történeteire ezek a szabályok persze tökéletesen alkalmazhatók — ám a szerzőnek nem sikerül elosztatnia az olvasó a gyanúját, hogy több és általánosabban fogalmazott szabályra lenne szükség. Ez a két fejezet a legkevésbé kidolgozott, a legtöbb hiányérzetet okozó a könyvben, ugyanakkor ezek a legizgalmasabbak, a leginkább elgondolkodtatók is. Ezért csak sajnálhatjuk, hogy Prince nem ad támpontokat a további transzformációs szabályok kidolgozásához, a meglevők általánosabb újrafogalmazásához.

Pontatlanságaival azonban, mint a Befejezésből kitűnik, Prince maga is tisztában van; s hozzátehetjük, könyvének fent említett hiányosságai korántsem végeteselek, s a koncepciót magát nem érintik. Bizonyos például, hogy az „inverz” fogalma, a statív-aktív események megkülönböztetésének kritériuma pontosítható, a Prince által kidolgozott modell pedig finomítható és továbbépíthető.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

## A Nemzetközi Lenau Társaság tudományos közgyűlése Ausztriában

Eddigi tizenkét éves fennállása alatt a Nemzetközi Lenau Társaság több tudományos ülésszakot rendezett, ezek közül kettőt Magyarországon, 1965-ben Mosonmagyaróvárott, 1972-ben pedig Sárospatakon. A Lenau nevét viselő tudományos társaság azért választotta ezt a költőt tevékenysége jelképéül, mert életpályáján és művészetével a közép-európai népek együttélésének történelmi tényét példázta. Ennek megfelelően a társaság nem kizárólagosan Lenau életművének elemzésével foglalkozik, hanem — az utóbbi időben egyre erőteljesebben — e térség kulturális, irodalmi, történeti kérdéseit is napirendre tűzi. A Társaság munkájában az osztrák tudósok és közéleti személyiségek mellett magyar, csehszlovák, román, nyugatnémet, jugoszláv, lengyel, és esetenként francia, szovjet és NDK-beli szakemberek is részt vesznek. A társaság elsősorban a különböző nemzetiségű germanisták fóruma, de a jelzett érdeklődési kör szélesebb a germanisztikai stúdiumok tárgykörénél. Még annyit szükséges megjegyezni, hogy a Nemzetközi Lenau Társaság nem kapcsolódik szervezetenként szorosan valamely akadémiai vagy egyetemi tudományos intézményhez vagy szervezethez, hanem öntevékeny jellegű társadalmi szervezet; ebben a vonatkozásban a régi típusú tudományos egyesületekre emlékeztet.

Az idei tudományos ülésszak tisztújítással volt egybekötve. A Társaságelnöke ismét Fred Sinowatz osztrák oktatási és kulturális miniszter, főtítkára Nikolaus Britz, a tudományos tanács elnöke pedig Mádl Antal, az ELTE Német Tanszékének vezetője lett.

A tudományos ülésszak programja két részre tagolható. Az első rész jellegét tekintve irodalmi tárgyú. Ebben a részben több előadás hangzott el, s ez természetes, Nikolaus Lenauról. Így például Katalin Kovačević Lenauról mint regényhősről tartott előadást, vagyis olyan történelmi tárgyú regényeket vizsgált, amelyekben a költő regényfiguraként szerepel. Heinrich Kunnert biográfiai adalékokkal szolgált. Ezt követően került sor Tarnóc Márton, az ELTE régi magyar irodalmi tanszéke docensének előadására, aki Lenau és a kuruc dalok témájáról értekezett, a kuruc költészet Lenauánál felbukkanó motívumait vizsgálta. Ez az előadás egyébként a Rákóczi-évfordulóhoz kapcsolódott, a Társaságnak hagyománya ugyanis az egykori monarchia keretében élő népek fontos történeti és kulturális eseményeiről való megemlékezés, az ott élő népek kultúrájának megismertetése céljából.

Az ez évi tudományos ülésszak a szó legszorosabb értelmében vándorgyűlés volt: különböző városokban hangzottak el a programban szereplő előadások. Így az eddig említettek színhelye Stockerau, a következő kettő pedig (Cornelius Fleischmanné a biedermeier egyes író- és művészfiguráiról, s hasonló tárgyú dolgozat Nikolaus Britztől) Bad Vöslau volt. Ugyanitt hangzott el Karel Krejčí előadása a neves cseh költőnőről, Božena Němcová-ról. Ezt követően az ülésszak témája és színtere ismét változott. Klosterneuburgban az előadások centrális gondolata az osztrák államalapítással összefüggő történelmi kérdések vázolása volt. Millenniumról lévén szó, az ülésszaknak ezt a részét ünnepélyes keretek között Rudolf Kirchschlāger osztrák államelnök nyitotta meg. Az előadások a Társaság célkitűzéseinek megfelelően több oldalról vizsgálták e történelmi korszakot. Nikolaus Britz a Babenberger dinasztia osztrák vonatkozásairól, Alois Hofman a babenbergeri és przemyslida dinasztiák kapcsolatáról, Zoran Konstantinović a babenbergiek és a vendek viszonyairól, Fritz Zimmermann ezen idők településtörténetéről, Alfred Wendorst pedig a dinasztia frank és ausztriai ágáról tartott előadást. E listából látható, hogy sajnálatos módon hiányzik a magyar előadó, pedig a dinasztia története gyakran érintkezik a magyar történelemmel. E programnak ez a része sem maradt irodalmi téma nélkül, ugyanis Jean-Pierre Hammer, kapcsolódva az előző témákhoz Lenau *Albigensesk* című művének történeti háttérét vizsgálta. A millenniumi témakörnek jótékony tulajdonsága volt, hogy nélkülözte a túlzott ünnepélyességet, s az előadók mindenkor szem előtt

tartották a történelmi realitásokat. Az ülészak résztvevőinek tanulságos élményt nyújtott a lilienfeldi nagyszabású kiállítás, amely e kor történeti és kultúrtörténeti emlékeit mutatta be, igen gazdag anyagot tárva a látogatók elé.

Újabb városok meglátogatása után (Korneuburg), Gutensteinben került sor a záróvitára, amely összegezte a különböző előadásokban elhangzott véleményeket, mérleget vont az eredményekről. A szerény keretek között lebonyolított, mindazonáltal változatos program méltóképpen folytatta a Társaság eddigi hagyományait, de egyben az újabb erőgyűjtés szükségességére is figyelmeztetett.

WÉBER ANTAL

## A Nemzetközi Lenau Társaság tudományos konferenciája a Lengyel Népköztársaságban

A Nemzetközi Lenau Társaságnak a lengyelországi Trzebiešowicében tartott konferenciáját (1976. okt. 3–8.) a Lengyel Tudományos Akadémia Modern Filológiai Bizottsága rendezte. A tudományos tanácskozás témaköre, *Lengyel motívumok a német nyelvű irodalomban (1750–1850)* elsősorban a rendező ország germanistáinak összehasonlító irodalomtörténeti kutatási profiljából következett. Tematikus keretei ugyanakkor alkalmat teremtettek az Európa különböző országaiból meghívott szakembereknek arra is, hogy a német irodalomtörténet egy évszázados fejlődésének tendenciáit és azok időbeli és tartalmi határait e sajátosan új szempontok alapján értékeljék. Sőt a lengyel–német irodalmi kapcsolatok és recepció példáinak segítségével tisztázódhattak — adott esetben közelebb is kerülhettek egymáshoz — az irodalomtörténeti kölcsönhatások rendkívül bonyolult érvényesülésének általános problémakörében ma még gyakran eltérő álláspontok is.

Az értekezleten a Lengyel Tudományos Akadémián kívül valamennyi lengyelországi egyetem német tanszéke képviseltette magát, közöttük a legnagyobb részvétellel, az előkészítésben, a szervezésben és a tudományos tanácskozás lebonyolításában fáradhatatlan wrocław-i germanisták. A külföldi irodalomtörténészek közül a legtöbben a német nyelvterületről érkeztek, az NDK-ból (Halle, Berlin, Weimar, Lipcse), az NSZK-ból (Bonn, Lüneburg, Majna–Frankfurt, Esslingen) és Ausztriából (Grác, Bécs). Rajtuk kívül, jóllehet kisebb számban, bolgár, jugoszláv, szovjet, dán és magyar (Berczik Á., Csapláros I., Hopp L., Tarnói L.) szakemberek vettek részt a konferencián.

A konferenciát G. Kozierek (Wrocław) és M. Szyrocki (Wrocław) előadásai nyitották meg, amelyeknek témája (A XVIII. század végi Lengyelország a német irodalomban és publicisztikában, a Miczkiewicz-recepció Németországban, 1828–55.) és a kutatási eredményekből leszármazó mondanivalója az értekezlet szorosan értelmezett témakörén belül alapvetően fontos szempontokat ragadott meg. Az azokat követő élénk vita, majd O. Borst (Esslingen) *Az 1830/31-es lengyel forradalom a délnémet irodalomban és sajtóban* c. előadása után világosan körülhatárolhatóvá vált az a tétel, amely szerint a német irodalomban megfogalmazódó nézetek a lengyelekről (vagy akár a lengyel irodalom német recepciója) időben és földrajzilag akkor és ott kap pozitív töltést, amikor és ahol a németek nagyobb szabadsággal (beleértve a sajtószabadságot is) rendelkeznek, másrészt az is, hogy a francia forradalom alatti és utáni ideológiai bizonytalanság a lengyelek megítélésében is kifejeződik, ill. azon keresztül is mérhető (pl. Goethe vagy Seume esetében).

A konferencia anyagából a fentiekben kívül kiemeljük H. Ischreytnek (Lüneburg) filológiai pontosság és kutatómódszertani szempontból jelentős munkáját a német Krasicki-recepcióról, H.-G. Wernernek (Halle) a német romantika hagyományosan szűkre szabott koncepcióját időben és tartalmilag egyaránt tágító előadását Bettina von Arnim-ről, továbbá E. Klin (Toruń) gondolatébresztő, ugyanakkor vitára készítő tételait a modern komparatistikáról s azoknak a német–lengyel kölcsönhatások kutatásában való alkalmazásáról.

A négytagú magyar delegáció is igen aktívan vett részt a konferencián. Csapláros István *A lengyelek iránti lelkesedés magyar visszhangja a romantika korában*, Berczik Árpád pedig *Lengyel elemek a magyar folyóiratokban* címen tartott igen színvonalas, többek között a német és a magyar recepció összefüggéseit elemző előadást. A viták során a G. Kozierek nyitó előadásához hozzászóló Hopp L. a német nyelvű közvetítésnek a magyarországi lengyel-recepcióban betöltött rendkívül nagy szerepét hangsúlyozta, Tarnói L.

pedig E. Klin előadásához hozzászólva az irodalmi összehasonlítás módszertani tételeinek összefüggéseire hivatkozott.

Néhány előadó az osztrák történelem és irodalom problémakörét érintve tágitott ugyan a konferencia címében a lengyel problémakörrel és évszámokkal meghatározott kereteken, így a bolgár S. Sztancev (Lenau lengyelekről szóló lírája Bulgáriában) és a lengyel J. Ślizinski (J. Sobieski és Bécs felmentése a német és osztrák irodalomban a XVII. századtól a XX. századig); mondanivalójuk azonban azáltal, hogy a recepció és az irodalomtörténeti folyamatok fejlődését újabb nézőpontból elemezték, alkalmat adott időbeli (pl. barokk) és területi (pl. bolgár) egybevetésekre, s így mindenképpen gazdagította az értekezlet munkáját.

A tanácskozás egész tartamára jellemző volt a nyílt vitakészség, az egy-egy előadással kapcsolatban felvetődő meglepően sok kérdés és hozzászólás. Ez tette lehetővé, hogy amellett, hogy az értekezlet számos fontos részletkérdést tisztázott, így az említetteken kívül pl. Johann Jacoby helyét a német irodalomban (Th. Höhle, Halle) vagy a németül író lengyel Bronikowski jelentőségét a lengyel, ill. a német irodalomtörténetben (A. Will. Lódz), az adott tematikus kereteken túl is rendkívül sok igen lényeges gondolatot felvetett: így többek között kutatómódszertani kérdéseket, ezeken belül pl. a belgrádi M. Mojašević előadását követő vita során a szerzőség meghatározásának módszertani lehetőségeit, továbbá olyan problémákat, mint amilyenek a komparatistikai kutatások módszertani feladatai, az esztétikai érték meghatározásának jelentősége az irodalomtörténeti és komparatista kutatások során, az idegennyelvűség problematikája a nemzeti irodalmon belül, az irányzat- és korszakhatárok meghatározásának kritériumai stb. Ennek az igen jó hangulatú, konstruktív vitaszellemnek köszönhető, hogy a konferencia végén a tudományos tanácskozás valamennyi résztvevője nemcsak új ismeretekkel gazdagodva, hanem egyben új feladatokat kutatására és megoldására ösztönözve utazhatott vissza hazájába. Meg vagyunk arról győződve, hogy a Nemzetközi Lenau Társaság lengyelországi konferenciája kisebb-nagyobb mértékben minden résztvevő további munkájára hatással lesz. Ez a hatás abban is meg fog nyilvánulni, hogy a különböző országok germanista kutatói egymás munkáinak ismeretében a korábbiaknál lényegesen közelebb kerülnek egymáshoz. Mindez elképzelhetetlen lett volna a kitűnő rendezés s a hivatalos és nem hivatalos viták és eszmecserék nagyszerű atmoszférája nélkül, ami végül is első-sorban a fáradhatatlan lengyel vendéglátóknak köszönhető.

TARNÓI LÁSZLÓ

## A Magyar Színházi Intézet Színháztörténeti Múzeumának kiállítása Bécsben és Grácban

1976. április 2—19-ig tartott az osztrák fővárosban a „Budapest köszönti Bécsét” rendezvénysorozat. Kiállítások, magyar művészek hangversenyei, divatbemutatók jelentették a bécsi magyar napok eseményeit.

Budapest Főváros Tanácsa szervezte a programokat, s annak felkérésére a Magyar Színházi Intézet Színháztörténeti Múzeuma „Budapesti színházművészet” címen rendezett kiállítást az Osztrák Színháztörténeti Múzeumban. Túl a lehetőség örömen, hogy ízelítőt adhatunk a bécsi közönségnek fővárosunk színházi életéből, fokozta a vállalkozás jelentőségét, hogy bemutatkozásunk egybeesett a Burgtheater fennállásának kétszázéves jubileumával. Az ugyancsak közel kétszázéves pest-budai magyar nyelvű színjátszás ezzel a kiállítással köszönthette azt a várost színháztörténeti ünnepén, amelynek színezeitől kezdetben maga is tanulta e játék művészetét.

A bemutatkozást még azért is tartottuk a magunk részéről fontosnak, mert a második világháború óta — az egyes társulatok szórványos vendégszerepléseitől eltekintve — nem volt lehetőségünk arra, hogy akár csak megközelítőleg átfogó képet adjunk az osztrák közönségnek mai színházi kultúrájáról. (1973-ban ugyan láthatott a linzi Landestheater közönsége mintegy félszáz fényképből álló válogatást a magyar napok keretében, de az — a szűkös lehetőségek szorításában — sem tartalmában, sem formájában nem hordozta a teljes magyar színházművészetről képet adó, reprezentatív bemutatkozás igényét.)

Kiállításunkat így bizvást tekinthetjük az 1892-es bécsi nemzetközi kiállításon való részvételünk, majd az 1936-os, a IX. nemzetközi színházi kongresszushoz kapcsolódott —

Hofburg-beli kiállításon való megjelenésünk megkésített folytatásának. Míg e két alkalommal egy-egy nemzetközi seregszemle résztvevői voltunk, addig ebben az évben önállóan léptünk a bécsi, majd egy váratlan meghívás eredményeként a gráci közönség elé.

Kiállításunknak Bécs új múzeuma, a Staatsoper és az Albertina szomszédságában, az Osztrák Színháztörténeti Múzeum Hanuschgassei épülete adott otthont. A tíz kiállítóteremtől és a szükséges kiszolgáló helyiségekből álló múzeumot a múlt év nyarán nyitották meg. A Nationalbibliothek ötven évvel ezelőtt alapított, s egyre több muzeális tárgyat is őrző színházi gyűjteményének félszázados jubileuma alkalmából gazdagodott ezzel az intézménnyel a múzeumokban már addig is bővelkedő város. A mi bemutatónk a múzeum második kiállítása volt.

A tizennégy budapesti színház produkcióit idéző összeállításához az elmúlt négy-öt év legkeresettebb, s művelődéspolitikailag legfontosabb előadásából válogattuk az anyagot. Hét teremben kb. 200 m<sup>2</sup>-en, a különböző adottságú helyiségekhez jól alkalmazkodó modern installációval mutattuk be fővárosunk színházművészetét. Nagyméretű jelenetfotókat, díszlet- és jelmezterveket, színpadmodelleket, színpadi kosztümöket, valamint bábokat láthatott a közönség. A scenikai anyagot az 1975-ös Prágai Scenikai Quadriennale magyar anyagából válogattuk, amelyben kiemelkedő helyet kaptak a prágai tárlat ezüstérmésének, a Nemzeti Színház jelmeztervezőjének, Schaffer Juditnak kitüntetett munkái.

Kiállításunknak az volt a célja, hogy a látvány erejével adjon keresztmetszetet a nagyközönségnek Budapest színházi életéről, s így mellőzte a didaktikus szándékot. Ez persze nem zárta ki azt, hogy a néző ne tájékozódhasson arról, a világ klasszikus és mai drámairodalmából miket, milyen felfogásban játszanak színházaink. Külön kiemeltük az osztrák szerzők, Ferdinand Bruckner, Ödön von Horváth, Franz Theodor Csokor, de mindenek előtt Franz Grillparzer darabjait. Ez utóbbitól a *Medeát*, amellyel 1972-ben Nemzeti Színházunk ünnepelte az osztrák irodalom e klasszikusa halálának százéves évfordulóját.

A régi és új magyar szerzők darabjai közül elsősorban azokat idéztük, amelyek korábbi osztrák bemutatóik vagy vendégszereplések révén ismerősek lehettek a bécsi közönségnek. (Madách Imre, Bartók Béla, Szokolay Sándor, Szakonyi Károly, Örkény István). A fotók között közelképen bemutattunk néhány színészarcot, utalva így a budapesti színházi életnek arra a sajátosságára, hogy mindenekelőtt nagyszerű színészegységek kiváló alakításai jellemzők az előadásokra.

Válogatásunk fontos szempontja volt az is, hogy olyan produkciókat és színházi alkotókat nagy számmal szerepeltessünk, akik Európa különböző színházaiba vendégrendezésre vagy tervezésre kaptak meghívást. Így találkozhattak a látogatók Seregi László koreográfus, Márk Tivadar jelmeztervező nevével is, akik éppen a kiállítással egyidőben vendégként vettek részt a Staatsoperben Delibes *Sylvia* c. balettjének színpadra állításában.

Mindezekhez, kihasználva a múzeum korszerű technikai lehetőségeit, Bartók, Kodály és Weiner műveiből összeállított háttérzenét adtunk.

Osztrák kollégáink, Winkl. Hofrat Dr. Josef Mayerhöfer igazgató kitüntető érdeklődésével az élen, munkánkhoz minden segítséget megadtak. A vendégkönyvi bejegyzések tanúsága szerint kiállításunk elérte célját.

A Magyar Színházi Intézet kiállítása a bécsi bemutakozást követően meghívást kapott a gráci Vereinigte Bühnen igazgatóságától a steier fővárosba. Ott az 1766-ban megnyitott, de azóta többször átépített Schauspielhaus Redoute-termében, mintegy 300 m<sup>2</sup> alapterületen került a közönség elé a formájában átdolgozott anyag. A május 3-tól 16-ig nyitva tartott kiállítást, amely időben egybeesett Molnár Ferenc *Liliomának* bemutatójával, a gráci városi tanács kulturális osztálya, a Vereinigte Bühnen igazgatósága, a steier sajtó, s a Magyar Színházi Intézet képviselőinek jelenlétében nyitották meg.

Bemutatónk, amelyet alkotói — György Eszter a Magyar Színházi Intézet munkatársa, Keleti Éva fotóművész és Fekete György belsőépítész — a budapesti színházak s az osztrák közönség szimbolikus kézfogásának szántak, úgy érezzük, tovább erősítette a két ország jószomszédi kapcsolatait.

GYÖRGY ESZTER



# Tartalom

## IRODALOM ÉS IRODALOMTÖRTÉNET AUSZTIÁBAN

*Mádl Antal*: Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában 155

## AZ OSZTRÁK IRODALOM FOGLALMA

- Herbert Seidler*: Az osztrák irodalom fogalmának fejlődése a restauráció korában (*Ford.*: *M. Jászka Zsuzsa*) 176
- Herbert Zeman*: Az osztrák irodalom és irodalomtörténeti ábrázolása a XVIII. század végétől a XIX. század elejéig (*Ford.*: *Szmodits Anikó*) ..... 186
- Zoran Konstantinović*: A XIX. századi osztrák regény olvasója. Hatástörténeti vizsgálat (*Ford.*: *M. Jászka Zsuzsa*) ..... 196
- Karel Krejčí*: A századforduló irodalma és kultúrája a Monarchiában — egy prágai szemével (*Ford.*: *Sziklay László*) ..... 204

## OSZTRÁK-MAGYAR IRODALMI ÉS KULTURÁLIS KAPCSOLATOK

- Keresztury Dezső*: Napoleon mint „Felszabadító” — magyar szemmel ..... 219
- Fridrun Rinner*: Hungarikák Josef Hormayr „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte” (1811—1849) című kiadványában. Legendák és népkincs (*Ford.*: *M. Jászka Zsuzsa*) ..... 225
- Klaus Aman*: Stifter és Heckenast (*Ford.*: *Sz. Zehery Éva*) ..... 231
- Nagy Miklós*: Jókai és az osztrák szellemi élet ..... 238
- Szabó János*: Karl Kraus és Karinthy Frigyes. Párhuzamok és hasonlóságok ..... 246
- Szász Ferenc*: Az induló Nyugat és az osztrák irodalom 255
- Pomogáts Béla*: Déry Tibor és Bécs ..... 263
- Heinz Kindermann*: A színháztudomány népeket összekötő funkciója: a színházkutatók közötti kulturális csere (*Ford.*: *M. Jászka Zsuzsa*) ..... 268

## OSZTRÁK IRODALOM AZ I. ÉS II. KÖZTÁRSASÁGBAN

- Wendelin Schmidt-Dengler*: Az Első Köztársaság az irodalomban. Bécsi regény és tárca (*Ford.*: *Török Ádám*) ..... 275
- Walter Weiss*: Időszakos mérleg. Osztrák adalékok a jelenkor irodalmához (*Ford.*: *Gombocz István*) ..... 287

<i>Roger Bauer</i> : A „Wiener Gruppe” költői és a szürrealista örökség ( <i>Ford.: Gombóc István</i> ) .....	299
<i>Viktor Suchy</i> : Konkrét és kísérletező költészet Ausztriában ( <i>Ford.: M. Jászka Zsuzsa</i> ) .....	309
<i>Robert Pichl</i> : Ingeborg Bachmann életműve mint az osztrák irodalomtudomány új problémája ( <i>Ford.: Pongrácz Judit</i> ) .....	323
<i>Karlheinz Rossbacher</i> : Hagyomány és kritikus emlékezés. Jutta Schutting Stifter-recepciója ( <i>Ford.: Pongrácz Judit</i> ) .....	333

## MŰELEMZÉS

<i>Claudio Magris</i> : Geometria és Sötétség. Thomas Bernhard: Verstörung (Feldúlás) ( <i>Ford.: Sz. Zehery Éva</i> ) ..	350
---	-----

## DOKUMENTUM

<i>Lukács György</i> Robert Musilről ( <i>Köpeczi Béla</i> ).....	360
I. A világnézetek haláltánc. Részlet a „Szakadék” Nagyszálló c. tanulmányból ( <i>Ford.: Zalai Zoltán</i> )	361
II. Lukács György Cesare Caseshez írt leveleiből ( <i>Ford.: Zalai Zoltán</i> ) .....	370

## A FORDÍTÓ MŰHELYÉBŐL

<i>Tandori Dezső</i> : Musilről; a tulajdonságok nélküli emberről; a fordítás emlékei alapján; „tudománytalanul”...	372
---	-----

## SZEMLE

A legújabb Roth-kutatások ( <i>M. Jászka Zsuzsa</i> ) .....	376
Hofmannstahl az irodalomról (Részlet H. Broch tanulmányából) ( <i>Ford.: Jászka Zsuzsa</i> ) .....	380
A legújabb Trakl-kutatásról ( <i>Komáromi Sándor</i> ) .....	383
Kafka és „Kafkánia” ( <i>Mádl Antal</i> ) .....	384
Robert Musil a Német Demokratikus Köztársaságban ( <i>Mádl Antal</i> ).....	389
A vendég szemlélete. Adalékok George Saiko írói módszeréhez ( <i>Szell Zsuzsa</i> ) .....	390
Celan és a Celan-irodalom ( <i>Komáromi Sándor</i> ) .....	393
Peter Handke és a Handke-vita ( <i>Komáromi Sándor</i> ) .....	395

## FOLYÓIRATOK

A Fackel. Karl Kraus folyóirata ( <i>Kajtár Mária</i> ) .....	397
Irodalom — periodikusan. Barangolás az osztrák irodalomkritikai folyóiratok között ( <i>Ingeborg Bernhart</i> ) ( <i>Ford.: Sz. Zehery Éva</i> ) .....	401
Francia Austriaea (Sz. Zs.) .....	407

## IRODALOMTÖRTÉNETI MŰHELYEK

A salzburgi egyetem német nyelvi és irodalmi intézete ( <i>Walter Weiss</i> ) .....	408
Herbert Seidler munkássága ( <i>Tarnói László</i> ) .....	409
Robert Mühler kutatásai ( <i>Mádl Antal</i> ) .....	413

## ÉVFORDULÓ

Rilke-centenárium — Rilke-irodalom ( <i>Szász Ferenc</i> )...	415
Rilke a millenniumi ünnepségekről ( <i>Szász Ferenc</i> ) ....	417

## KÖNYVEK

Das Detail und das Ganze. Überlegungen zum neuen Nestroy-Buch von Franz H. Mautner ( <i>Norbert Griesmayer</i> ) .....	421
Wolfgang Binal: Deutschsprachiges Theater in Budapest ( <i>Mályuszné Császár Edit</i> ) .....	425
Ferdinand Wernigg: Bibliographie österreichischer Drucke während der „erweiterten Pressefreiheit“ (1781—1795) ( <i>Tarnói László</i> ) .....	427
Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Hg. von Heinz Kindermann ( <i>Szabó János</i> ) .....	428
Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Hg. von Winfried Kudszus und Heinrich C. Seeba ( <i>Mádl Antal</i> ) .....	429
Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese ( <i>Salyámosy Miklós</i> ) .....	431
William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistes-Geschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848—1938 ( <i>Ingeborg Bernhart</i> ) .....	431
Könyvek Karl Krausról ( <i>Szabó János</i> ) .....	433
Hermann Broch: Schriften zur Literatur 1—2. ( <i>Kiss Endre</i> ) .....	434
Allan Janik—Stephan Toulmin: Wittgenstein's Vienna ( <i>Ingeborg Bernhart</i> ) .....	345
Wolfgang Kudrnofsky: Zur Lage des österreichischen Schriftstellers ( <i>Galambosi Sándor</i> ) .....	437
Die Wiener Sezession. Eine Dokumentation von Robert Waisenberger ( <i>Varga József</i> ) .....	439
Wolfgang Martens: Lyrik kommerziell. Das Kartell lyrischer Autoren 1902—1933. ( <i>Salyámosy Miklós</i> ) .....	440
Horst Althaus: Zwischen Monarchie und Republik. Schnitzler, Kafka, Hofmannstahl, Musil ( <i>Kajár Mária</i> ) .....	441
Alfred Doppler: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich ( <i>Mádl Antal</i> ) .....	442
Ernst Jandl: Die schöne Kunst des Schreibens ( <i>Tandori Dezső</i> ) .....	443

\* \* \*

Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart ( <i>Cs. Varga István</i> ) .....	444
Günther Mahal: Naturalismus ( <i>Salyámosy Miklós</i> ) ...	445
Gabriele Sterner: Jugendstil ( <i>Salyámosy Miklós</i> ) ....	446
Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. Hg. von Beda Allemann und Erwin Koppen ( <i>Győri Judit</i> ) .....	447
Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Hg. von Adrian Hsia ( <i>Mádl Antal</i> ) .....	448
Lajos Némédi: Die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert ( <i>Fried István</i> ) .....	450
Elisabeth Herbrand: Die Entwicklung der Fabel im 18. Jahrhundert ( <i>Tókéczki László</i> ) .....	451
Arbeiten zur deutschen Philologie VIII. ( <i>Szondi Béla</i> ) .....	451

Horst Röhling: Studien zur Geschichte der balkanslawischen Volkspoesie in deutschen Übersetzungen ( <i>Fried István</i> ) .....	452
Arbeiten zur deutschen Philologie IX. ( <i>Szondi Béla</i> ) ....	453
Thomas E. Porter: Myth and Modern American Drama ( <i>Kretzoi Miklósné</i> ) .....	454
Lewis P. Simpson: The Man of Letters in New England and the South ( <i>Kretzoi Miklósné</i> ) .....	455
Edmund Wilson: The Devils and Canon Barham. Ten Essays on Poets, Novelists and Monsters ( <i>Kretzoi Miklósné</i> ) .....	456
Oliver F. Sigworth (coll., ed.): Criticism and Aesthetics 1660—1800 ( <i>Kálmán C. György</i> ) .....	457
Rapporti Veneto—Ungheresi all' epoca del Rinascimento. A cura di Tibor Klaniczay ( <i>Varga Imre</i> ) .....	458
Пётр М. Ершов: Режиссура как практическая психология ( <i>Király Zsuzsa</i> ) .....	459
Robert Jay Wolff: On Art and Learning ( <i>Borsos Zsuzsanna</i> ) .....	459
Gerald Prince: A Grammar of Stories. An Introduction ( <i>Kálmán C. György</i> ) .....	460

## KRÓNKA

A Nemzetközi Lenau Társaság tudományos közgyűlése Ausztriában ( <i>Wéber Antal</i> ) .....	463
A Nemzetközi Lenau Társaság tudományos konferenciája a Lengyel Népköztársaságban ( <i>Tarnói László</i> ) ...	464
A Magyar Színházi Intézet Színháztörténeti kiállítása Bécsben és Grácban ( <i>György Eszter</i> ) .....	465

## INHALT

### LITERATUR UND LITERATURGESCHICHTE IN ÖSTERREICH

*Antal Mádl*: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich 155

### DER BEGRIFF DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

- Herbert Seidler*: Zur Entwicklung des Begriffs einer österreichischen Literatur in der Restaurationszeit .... 176  
*Herbert Zeman*: Die österreichische Literatur und ihre literaturgeschichtliche Darstellung vom ausgehenden 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert ..... 186  
*Zoran Konstantinović*: Der Leser des österreichischen Romans im 19. Jahrhundert. Eine wirkungsgeschichtliche Betrachtung ..... 196  
*Karel Krejčí*: Literatur und Kultur der Jahrhundertwende in der Monarchie — aus Prager Sicht ..... 204

### ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE LITERATUR- UND KULTURBEZIEHUNGEN

- Dezso Keresztury*: Napoleon als „Befreier“ — aus ungarischer Sicht ..... 219  
*Fridrun Rinner*: Hungarica in Josef Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ (1811—1849). Legenden und Volksgut ..... 225  
*Klaus Amann*: Stifter und Heckenast ..... 231  
*Miklós Nagy*: Jókai und das österreichische geistige Leben 238  
*János Szabó*: Karl Kraus und Frigyes Karinthy. Parallele und Ähnlichkeiten ..... 255  
*Ferenc Szász*: Die Anfänge der Zeitschrift „Nyugat“ und die österreichische Literatur ..... 263  
*Béla Pomogáts*: Tibor Déry und Wien ..... 268  
*Heinz Kindermann*: Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft: der internationale Kulturaustausch zwischen den Theaterforschern ..... 268

### DIE ÖSTERREICHISCHE LITERATUR IN DER I. UND II. REPUBLIK

- Wendelin Schmidt-Dengler*: Die erste Republik in der Literatur. Wiener Roman und Feuilleton ..... 275  
*Walter Weiss*: Zwischenbilanz — österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur ..... 287  
*Roger Bauer*: Die Dichter der „Wiener Gruppe“ und das surrealistische Erbe ..... 299  
*Viktor Suchy*: Konkrete und experimentelle Poesie in Österreich ..... 309  
*Robert Pichl*: Das Werk Ingeborg Bachmanns — ein neues Problem für die österreichische Literaturwissenschaft ..... 323  
*Karlheinz Rossbacher*: Die Tradition und ihre kritische Erinnerung. Zur Rezeption Adalbert Stifters bei Jutta Schutting ..... 333

### WERKANALYSE

- Claudio Magris*: Geometrie und Finsternis. Thomas Bernhard: „Verstörung.“ ..... 350

## DOKUMENT

Georg Lukács über Robert Musil ( <i>Béla Köpeczi</i> )	360
I. Totentanz der Weltanschauungen. Zweites Kapitel der Studie: Grand Hotel „Abgrund“	361
II. Ausschnitte aus den Briefen von Georg Lukács an Cesare Cases	390

## AUS DER WERKSTATT DES ÜBERSETZERS

<i>Dezső Tandori</i> : Über Musil, den Mann ohne Eigenschaften: eine nichtwissenschaftliche Erinnerung des Übersetzers	372
--	-----

## REVUE

Die neuesten Roth-Forschungen ( <i>Zsuzsa M. Jászka</i> )	376
Hofmannsthal über die Literatur ( <i>Aus H. Brochs Essay</i> )	383
Die neuesten Trakl-Forschungen ( <i>Sándor Komáromi</i> )	380
Kafka und „Kafkania“ ( <i>Antal Mádl</i> )	384
Robert Musil in der Deutschen Demokratischen Republik ( <i>Antal Mádl</i> )	389
Die Ansicht des Gastes. Beiträge zu der schriftstellerischen Methode George Saikos ( <i>Zsuzsa Széll</i> )	390
Celan und die Celan-Literatur ( <i>Sándor Komáromi</i> )	393
Peter Handke und die Handke-Diskussion ( <i>Sándor Komáromi</i> )	395

## ZEITSCHRIFTEN

Die Fackel. Die Zeitschrift von Karl Kraus ( <i>Mária Kajtár</i> )	397
Literatur — periodisch. Streifzug durch die österreichischen literaturkritischen Zeitschriften ( <i>Ingeborg Bernhart</i> )	401
Französische Austriaca ( <i>Zsuzsa Széll</i> )	407

## WERKSTÄTTE DER LITERATURWISSENSCHAFT

Institut für die deutsche Sprache und Literatur der Universität Salzburg ( <i>Walter Weiss</i> )	40
Die literaturwissenschaftliche Tätigkeit Herbert Seidlers ( <i>László Tarnói</i> )	409
Die Forschungen Robert Mühlhars ( <i>Antal Mádl</i> )	413

## JUBILÄUM

Das Rilke-Zentenarium und die Rilke-Literatur ( <i>Ferenc Szász</i> )	415
Rilke über die Festlichkeiten anlässlich des Millenniums ( <i>Ferenc Szász</i> )	417

## BUCHBESPRECHUNGEN

## CHRONIK

Wissenschaftliche Tagung der Internationalen Lenau-Gesellschaft in Österreich ( <i>Antal Weber</i> )	421
Wissenschaftliche Konferenz der Internationalen Lenau-Gesellschaft in der Volksrepublik Polen ( <i>László Tarnói</i> )	463
Ausstellung des Theatergeschichtlichen Museums des Ungarischen Instituts für Theaterwesen in Wien und in Graz ( <i>Eszter György</i> )	464

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В АВСТРИИ

<i>Антал Мадль</i> : Литература и литературоведение в Австрии (введение) .....	155
--	-----

### ПОНЯТИЕ АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Херберт Зайдлер</i> : К вопросу о развитии понятия австрийской литературы в эпоху реставрации .....	176
<i>Херберт Земан</i> : Австрийская литература и ее литературоведческое отображение с конца XVIII до начала XIX века .....	186
<i>Зоран Константинович</i> : Читатель австрийского романа XIX века. Исторический обзор .....	196
<i>Карел Крейчи</i> : Литература и культура на рубеже двух веков в Австро — Венгерской монархии .....	204

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ АВСТРИИ И ВЕНГРИИ

<i>Дежё Керестури</i> : Наполеон как «освободитель» глазами венгров .....	219
<i>Фридрих Риннер</i> : Венгрии в «Карманном издании отечественной истории» Хормайера (1811 — 1849). Легенды и народное творчество .....	225
<i>Клаус Аманн</i> : Штифтер и Хекенаст .....	231
<i>Янкош Надь</i> : Йокаи и духовная жизнь Австрии .....	238
<i>Янош Сабо</i> : Карл Краус и Фридьеш Каринти. Параллели и сходство .....	255
<i>Ференц Сас</i> : Первые годы журнала «Ньюгат» и австрийская литература .....	263
<i>Бела Помогач</i> : Тибор Дери и Вена .....	268
<i>Хайнц Киндерманн</i> : Роль театроведения в сближении народов: международный культурный обмен в области исследований театра .....	268

### АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ РЕСПУБЛИКАХ

<i>Венделин Шмидт-Денглер</i> : Первая республика в литературе. Роман фельетон .....	275
<i>Вальтер Вайс</i> : Итоги австрийского вклада в современную литературу .....	287
<i>Роже Бауэр</i> : Поэты «Венской группы» и наследие сюрреализма .....	299
<i>Виктор Сухи</i> : Конкретная и экспериментальная поэзия в Австрии .....	309
<i>Роберт Пихль</i> : Творчество Ингеборг Бахманн — новая проблема для австрийского литературоведения .....	323
<i>Карлхайнц Россбахер</i> : Традиция и ее критическая память. К пониманию Ютты Шиттинг творчества Адельберта Штифтера .....	333

### АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

<i>Клаудио Магрис</i> : Геометрия и темнота. Томас Бернхард: Потрясение. ....	350
---	-----

## ДОКУМЕНТЫ

Георг Лукая о Роберте Музиле ( <i>Бела Кёпеци</i> )	360
I. Пляска смерти мировоззрения. Вторая глава эссе: «Гостиница Провал»	361
II. Отрывки из писем Георга Лукача к Чезаре Касес (1964—1965 гг.)	370

## МАСТЕРСКАЯ ПЕРЕВОДЧИКА

<i>Дежё Тандори</i> : Музиль, человек без особенностей, ненаучное размышление переводчика	372
--	-----

## ОБЗОР

Новые исследования творчества Рота ( <i>Жужа М. Яска</i> )	376
Хофманншталя о литературе ( <i>Эссе Х. Броха</i> )	380
Новые исследования творчества Тракля ( <i>Шандор Комароми</i> )	383
Кафка и «кафканиана» ( <i>Антал Мадль</i> )	384
Роберт Музиль в ГДР ( <i>Антал Мадль</i> )	389
Взгляд гостя. Замечания по поводу писательского метода Георга Сайкоса ( <i>Жужа Селл</i> )	390
Селан и литература о Селане ( <i>Шандор Комароми</i> )	393
Петер Хандке и дискуссии о Хандке ( <i>Шандор Комароми</i> )	395

## ПЕРИОДИКА

«Факел». Журнал Карла Крауса ( <i>Мария Кайтар</i> )	397
Литературная периодика. Обзор австрийских литературных журналов ( <i>Ингеборг Бернхарт</i> )	401
Французы об Австрии ( <i>Жужа Селл</i> )	407

## МАСТЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

Институт немецкого языка и литературы при университете в Зальцбурге ( <i>Вальтер Вайс</i> )	408
Литературоведческая деятельность Херберта Зайдлера ( <i>Ласло Тарнои</i> )	409
Исследования Роберта Мюлера ( <i>Антал Мадль</i> )	413

## ЮБИЛЕИ

Столетие со дня рождения Рильке и литература о Рильке ( <i>Антал Вебер</i> )	415
Райнер Мария Рильке о торжествах по случаю тысячелетия Венгрии (1896 г.) ( <i>Ференц Сас</i> )	417

## РЕЦЕНЗИИ

421

## ХРОНИКА

Научное заседание международного общества им. Ленау в Австрии ( <i>Антал Вебер</i> )	463
Научная конференция международного общества им. Ленау в ПНР ( <i>Ласло Тарнои</i> )	464
Выставка будапештского театрального искусства в Вене и Граце ( <i>Эстер Дердь</i> )	465



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Agócs András

---

A kézirat nyomdába érkezett: 1976. XI. 26 — Terjedelem 28,35 (A/5) ív  
Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

M. NYAR  
JUDITIKAI AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215 – 96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1368 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111-010. Pénzforgalmi jelzőszám: 215-11488., az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban: 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-881.

Előfizetési díj egy évre: 48 Ft.

**Ára: 30 Ft**

**Előfizetés egy évre 48 Ft**

**INDEX : 25.380**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST**

✓ 307.204

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomból:*

Tudomány-e az irodalomtudomány?

✱

Tanulmányok

✱

Dokumentum

✱

Vita

✱

Fórum

✱

Könyvek

1976 | 4

# HELIKON

## VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

### Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BOR KÁLMÁN  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOPP LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
MIKLÓS PÁL  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY  
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő  
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő  
HOPP LAJOS

Szerkesztő  
T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség  
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.  
Tel.: 665-934 és 664-819  
Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12  
óra között  
Titkár: Sz. ZEHÉRY ÉVA  
Belső munkatársak: BONYHAI GÁBOR  
és GRÁNICZ ISTVÁN

1976/4. XXII. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetben

### Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
KÁLMÁN BOR  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOPP  
BÉLA KÖPECZI  
PÁL MIKLÓS  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA  
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue  
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef  
LAJOS HOPP

Rédacteur  
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la  
Rédaction  
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

## HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1976/4. XXII. année  
Revue trimestrielle

# Tudomány-e az irodalomtudomány?

Napjainkban az irodalomtudomány — a többi társadalomtudományhoz hasonlóan — fokozott mértékben törekszik arra, hogy tisztázza helyét a tudományos ismeretek rendszerében, viszonyát a többi tudományhoz, feltárja eljárásainak alapjait és jobban megismerje tulajdon eredetét, azaz: intenzívebben foglalkozik önmagával. A logikai-módszertani és a történeti reflexió megélénkülését az utóbbi két évtizedben egyre növekvő módszertani zűrzavar váltotta ki. A tudományosság igényével fellépő új szemlélet- és eljárásmódok, az interdiszciplináris törekvések eredményeként láthatóvá vált a „hagyományos” irodalomtudomány sok gyengesége, módszertani problémája, kérdésessé lettek alapjai, a sokat emlegetett tudományos metodikát és fogalomrendszert azonban nem sikerült megteremteni, sőt az irodalomtudományba beáramló új fogalmak és leírástechnikák újabb problémákat vontak maguk után, s a kommunikáció ma nehezebb, mint bármikor ezelőtt. Ebben a helyzetben szükségképp felmerül a kérdés, hogy egyáltalán vannak-e a tudományosságnak általánosan alkalmazható kritériumai, nem túl egyoldalú-e tudományfogalmunk, úgy, hogy csak az egzakt természettudományokra érvényes, vagy ellenkezőleg, az irodalomtudományban van a hiba, mert nem tud megfelelni a tudományosság általánosan kötelező normáinak, mivel tárgya és céljai ezt eleve lehetlenné teszik? Számunk tanulmányai e kérdés különböző oldalaira igyekeznek választ adni.

A Szerkesztő bizottság

## LA SCIENCE LITTÉRAIRE EST-ELLE SCIENTIFIQUE?

De nos jours la science littéraire — comme les autres sciences humaines et sociales — aspire, dans une mesure grandissante, à voir plus clair sa place dans le système des connaissances scientifiques et son rapport aux autres disciplines, à explorer les bases de ses techniques, à mieux connaître ses propres origines, c'est-à-dire à s'occuper de façon plus intense d'elle-même. Le renouveau de la réflexion logique, méthodologique et historique est suivi, au cours des deux dernières décennies, par un désordre méthodologique grandissant. Les nouvelles conceptions et les nouvelles techniques ayant des aspirations scientifiques et les recherches interdisciplinaires ont découvert beaucoup de faiblesses et de problèmes méthodologiques de la science littéraire traditionnelle. Ses principes ont été mis en question, par contre on n'a pas créé la méthodologie et le système des notions scientifiques si souvent réclamés. Les nouvelles notions et les nouvelles techniques de description introduites dans la science littéraire engendrent de nouveaux problèmes. Par conséquent, la communication est devenue aujourd'hui plus difficile que jamais auparavant. Dans ces conditions la question se pose nécessairement s'il y a des critères généralement applicables à la science, si notre notion de science n'est pas trop étroite, c'est-à-dire valable uniquement pour les sciences naturelles, ou bien la faute n'est plutôt à la science littéraire qui ne peut faire face aux normes généralement obligatoires de la science, car son objet et ses buts rendent cela d'avance impossible. Les articles publiés par le présent numéro essaient de donner une réponse aux différents aspects de la question.

*Le Comité de Rédaction*

## РАЗВЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ — НАУКА?

В наши дни, подобно всем другим общественным наукам, литературоведение в повышенной степени стремится к определению своего места в системе научных знаний, а также своей взаимосвязанностью с другими науками, пытается установить основы своей деятельности и поглубже узнать свое происхождение, иными словами, литературоведение интенсивно познает само себя. Оживление логико-методологических и исторических рефлексий в последние два десятилетия привело к все растущему хаосу в области методологии. В результате появления новых, претендующих на научность методик исследований и интердисциплинных начинаний были обнаружены многие слабости «традиционного» литературоведения и ряд проблем его методологии, нередко ставилось под сомнение само право на его существование; тем не менее, столь часто провозглашаемую научную методику и систему понятий создать так и не удалось, напротив, огромный наплыв в литературоведение новых понятий и техники описания привел к возникновению ряда новых проблем, научная коммуникация в настоящее время стала намного затруднительнее, чем когда-либо. При таком положении со всей закономерностью возникает вопрос о том, существуют ли вообще общезначимые критерии научности, не слишком ли односторонне наше понимание научности в том смысле, в каком оно действительно для естественных наук, или наоборот, беда ли это самого литературоведения, что оно не может повсеместно отвечать обязательным нормам научности, поскольку предмет и цель его работы делает это невозможным с самого начала? Материал нашего номера пытается осветить и дать ответ на различные аспекты этого вопроса.

*Редколлегия*

## *Módszertani eszmélkedés az irodalomtudományban*

### I.

Napjainkban az irodalomtudomány — a többi társadalomtudományhoz hasonlóan — fokozott mértékben törekszik arra, hogy tisztázza helyét a tudományos ismeretek rendszerében, viszonyát a többi tudományhoz, feltárja eljárásainak alapjait és jobban megismerje tulajdon eredetét, azaz: intenzívebben foglalkozik önmagával. A logikai-módszertani és a történeti reflexió megélénkülését az utóbbi két évtizedben egyre növekvő módszertani zűrzavar váltotta ki. A tudományosság igényével fellépő új szemlélet- és eljárásmódok, az interdiszciplináris törekvések eredményeként láthatóvá vált a „hagyományos” irodalomtudomány sok gyengesége és módszertani problémája, kérdésessé lettek alapjai, a sokat emlegetett tudományos metodikát és fogalomrendszert azonban nem sikerült megteremteni, sőt az irodalomtudományba beáramló új fogalmak és leírástechnikák újabb problémákat vontak maguk után, s a kommunikáció ma nehezebb, mint bármikor ezelőtt. Ebben a helyzetben szükségképp felmerül a kérdés, hogy egyáltalán vannak-e a tudományosságnak általánosan alkalmazható kritériumai, nem túl egyoldalú-e tudományfogalmunk, úgy, hogy csak az egzakt természettudományokra érvényes, vagy ellenkezőleg, az irodalomtudományban van a hiba mert nem tud megfelelni a tudományosság általánosan kötelező normáinak, mivel tárgya és céljai ezt eleve lehetetlenné teszik?

Maga ez a kérdés korántsem új: csaknem másfél évszázada az irodalomtudományi metodológia központi problémája, mely a módszertani szemléletváltozások idején mindig különösen élesen vetődött fel. Az irodalomtudomány első tudatosan és következetesen végrehajtott módszertani revíziója a pozitívizmustól ered. Az irodalomtörténetírás pozitívista elmélete magától értetődőnek tartotta, hogy a tudományosság egyenlő az egzakt természettudományos módszerek alkalmazásával, s ennek megfelelően a törvény és a kauzalitás kategóriájára próbálta alapozni az irodalomtörténet módszertanát. Ebből a dogmatikusan elfogadott tudományfogalomból és egyoldalú módszertani eszményből kiindulva elméletileg megkonstruálta e módszerhez illő tárgyát, a naturisztikusan értelmezett „embert”. A visszahatás nem sokáig váratott magára. A szellemtörténet teoretikusai kimutatták, hogy ez a tárgymeghatározás alapvetően téves, és a humán tudományok valódi tárgyának az objektivációkat teremtő szellemet tekintették. A szcientikus módszertannal szembeállították a hermeneutikát, a megértés módszerét, mint a „szellemtudományok” sajátos eljárását. A szellemtörténet tehát a módszert igyekezett a tárgyhoz igazítani. Tárgymeghatározása az idealista terminológia ellenére tartalmaz ontológiaiilag ma is helytálló mozzanatokat. Mert tulajdonképpen azt jelenti, hogy a humán tudományok tárgya már első adottsági formájában sem egyszerűen perceptív, hanem szignitív (nem pusztán reális, hanem szemiotikai), azaz jelentés és érték tapad hozzá, mellyel



az interpretáló tudat látja el, s csak ennek számára áll fenn. A szellemtörténet azonban kezdettől fogva mostohán bánt magukkal a tulajdonképpeni objektívációkkal (az „objektivált szellemmel”), tehát a szemiotikai kifejezésdimenzióval (a „jelhordozóval”, a „jeleszközzel”). Ezért a szellemtörténeti irodalomtudomány elveszítette eredetileg sem túl erős *művészettudományi* jellegét, központi témájává a mindenben megnyilvánuló „korszellem” vált. Figyelemre méltó azonban, hogy a szellemtörténet sem érthette be azzal, hogy ábrázolta az egyes koroknak az individuumokon és az objektívációkon keresztül „megértett” szellemét, hanem szükségét érezte valamiféle továbblépésnek, mellyel tudományosabb színezetet adhat tevékenységének. S mivel a törvényt egyáltalán azonosította a természettudományi törvényekkel, s ezért ezt a kategóriát a történelemre alkalmazhatatlannak tartotta, egy olyan, tudományosnak látszó eljáráshoz folyamodott, mely „szellemtörténeti tipológia” néven vált inkább hírhedtté, mint híressé. Ugyanis a tipológia, mely egyébként a tudomány egyik legális eszköze, a szellemtörténetesek kezében valójában a történetiség teljes felszámolására szolgált és egyfajta irracionális strukturalizmust eredményezett, mely gyakorlatilag a legönkényesebb „történelem”-konstrukcióknak is korlátlan szabadságot biztosított.

A különféle nem- történeti és „műközpontú” iskolák, melyek a századforduló körül kezdtek feltűnni, épp ezen a három ponton álltak szöges ellentétben a szellemtörténettel: előtérbe helyezték maguknak az „objektívációknak”, a műveknek, a különböző szintű jelhordozóknak a vizsgálatát, másodlagosként kezelték vagy tudatosan tagadták a történeti szempontot, és ismét előtérbe állították a módszer tudományosságának a kérdését (melyre egyébként a különféle iskolák egészen ellentétes válaszokat adtak). A német morfológiai iskola és a „Stilforschung”, az orosz formalisták, az angol és amerikai New Criticism, a cseh strukturalizmus, a lengyel integrális iskola és a svájci interpretációs iskolák egymáshoz való viszonyát még nem tisztázta eléggé a tudománytörténet, az azonban valószínűnek látszik, hogy bizonyos hatáskapcsolatok ellenére alapjában véve önállóan alakultak ki az egyes nemzeti irodalomtudományokon belül. Létrejöttüket elsősorban a kor általános szemléletváltozása és némelyikük esetében a társtudományok — a nyelvészet, a zenetudomány, a művészettudomány — és nem utolsósorban a filozófia nem-történeti és „jelhordozó”-centrikus orientációja ösztönözte. Ezért alapvető hasonlóságuk ellenére jelentős eltérések is vannak köztük: a német morfológiai iskolán érezhető a szellemtörténettel való kezdeti kapcsolata (tipológiai próbálkozások, pszichológiai kérdések bevonása stb.), az orosz formalizmust és a cseh strukturalizmust különösen erős szálak fűzték a nyelvtudományhoz (s ugyanakkor az élő avantgarde irodalomhoz is!), a New Criticism és a svájci interpretációs iskolák különösen erősen hangsúlyozták a műközpontúságot (s ugyanakkor makacsul tagadták mindenféle irodalomtudomány lehetőségét!). Azt azonban, hogy a legújabb strukturalis-szemiotikai, kommunikációelméleti, nyelvészeti és matematikai irányzatok valamilyen vonatkozásban mindegyiküket előfutárúkként tartják számon, az említett közös vonásoknak köszönhetik — mint ahogy az „utódokat” ma épp azért éri egyre több kritika, mert következetesen a végsőig érvényesítették elődeik közös meghatározó törekvéseit.

A jelenlegi módszertani szituáció egyik furcsa, de állandóan megnyilvánuló sajátossága, hogy a strukturalis-szemiotikai módszerek ellen irányuló bírálatok jórészt azokra az érvekre támaszkodnak, amelyeket a szellemtörténet egykor a pozitivizmus ellen vonultatott fel. Többek között azzal vádolják a strukturalis

szemiotikát és más, nyelvészeti vagy kommunikációtudományi irányultságú vizsgálatokat, hogy az irodalomtudomány tárgyára szcientikus módszereket erőltetnek rá. Tápot ad ennek a félreértésnek az a körülmény, hogy még a tágabb szakmai közönség tudatában is olyan kép alakult ki a strukturalizmusról és a szemiotikáról, melyet a népszerűsítő írásokban unalomig ismételt jelszavak — „egzaktság”, „pontosság”, „tudományosság”, „leírás”, „empirizmus”, „matematikai módszerek”, „statisztika”, „mérés” stb. — határoznak meg. Nem csoda, hogy ezek hallatára mindenki az egzakt természettudományokra gondol és lényegi kapcsolatot tételez fel a XIX. századi pozitivizmus és napjaink strukturális szemiotikája között. Valójában szöges ellentétben állnak egymással mind a tárgy, mind a módszer kérdésében: a szemiotika éppen azért képes egységbe foglalni az irodalomtudomány új irányzatait, mert azok a szellemtörténet *eredeti* felfogásához hasonlóan, valamennyien a *tárgy* sajátosságát hangsúlyozzák, melyet szignitívnek, szemiotikai létezőnek tekintenek. A pozitivizmus a szignitív tárgyak alapját képező *jelviszony reális* összetevőit (az író vagy egyéb alkotót, a hibásan értelmezett deszignátumokat — azt a „valóságot”, amelyről a művek „szóltak”, a jelek reális objektumait, a jelhordozó fizikai aspektusait) *mint* reáliákat próbálta vizsgálni: leírta az alkotók konkrét, empirikus életét és életfeltételeit, a nyelvi szövegek vagy egyéb jelhordozók materiális aspektusát stb., s amit egyáltalán lehetett, azt megpróbálta erőszakkal beilleszteni a többi reális (természeti vagy általában fizikai) tárgy összefüggésébe, majd valamiképp kiterjeszteni rájuk az utóbbiakra érvényes természeti törvényeket vagy azok módszertani sémáját, tehát a leírás és a (kauzális) törvényalkotás módszerét próbálta alkalmazni. Jellemző, hogy ez a törekvés a nyelvészetben (hangfejlődési törvények), a textológiában és az életrajzírásban komoly eredményekhez vezetett, viszont például amikor az irodalom „fejlődéstörvényeit” próbálta feltárni, teljes kudarcot vallott. A modern szemiotika természetesen tisztában van a jelhordozó fontosságával és vizsgálatára nagy súlyt helyez, de nem reális létezőként — például fizikai tárgyként — közelíti meg, hanem kifejezetten úgy, *mint* a jelviszony vagy kommunikációs viszony egyik lényegi összetevőjét, és leírásaiban semmiféle szerepet sem játszik a kauzalitás és a természeti törvény kategóriája vagy módszersémája. Ezért a „tapasztalati” és a „leírás” kifejezések is egészen mást jelentenek a pozitivizmus és a szemiotika esetében: az előbbi a perceptív tárgyakról alkotott fogalmakat tekintette tapasztalatnak és az ilyen fogalmakból felépülő tételeket leírónak, míg az utóbbi a létező szignitív (például nyelvi, verselési, öltözködési stb.) rendszerekről készített modelleket nevezi leírásnak és magát ezt az eljárást „empirikusnak”. Megállapíthatjuk tehát, hogy a szemiotika a tárgy sajátosságának a kérdésében nem a pozitivizmust követi, hanem a szellemtörténet eredeti álláspontjával ért egyet. A módszert illetően nem tagadja hermeneutikai jellegét (az „üzenetek dekódolását” egyfajta megértésfolyamatnak tekinti), de — ellentétben a szellemtörténettel — *felülvizsgálható* megértéshez szeretne jutni. Ezért szignitív tárgyát úgy igyekszik modellálni, hogy a jelhordozó felől halad a jelentés, majd pedig a jelek használói felé, miközben a jelhordozót magát is rétegzettnek tekinti és a „hordozó” és „hordozott” információk soklépcsős rendszereként fogja fel. Módszertani eszményképe tehát nem az úgynevezett egzakt természettudomány, hanem a nyelvtudomány, mely, mivel maga is szignitív tárgyakkal foglalkozik, nyilvánvalóan nem lehet *annyi*ra „tárgytorzító” módszertani példakép, mint a fizika vagy a kémia, feltéve persze, hogy maga is nem téved pozitivista-naturalista tévutakra.

Tehát a strukturális-szemiotikai irodalomtudományt nem a természettudományi pozitivizmus, hanem sokkal inkább a lingviszticizmus és a „logicizmus” veszélye fenyegeti. Tekintettel a modern nyelvtudományban uralkodó tendenciákra, ez azt jelenti, hogy előtérbe kerül a különféle szinkron rendszerek vizsgálata, túlsúlyra jutnak a leíró poétikai kutatások, az irodalmi „langue” problémái elvonják a figyelmet a művészi megnyilatkozás egyediségének a kérdéséről, gyakorlatilag nem sikerül eljutni a különféle szintű jelhordozók és „langue”-rendszereik vizsgálatától a művek eszmei tartalmainak és azok eszmetörténeti, valamint társadalomtörténeti összefüggéseinek a feltárásiáig, s így lehetetlenné válik az értékelés. A mai nyelvészet jellegzetes ábrázolási eszköze, a nominalisztikus struktúramodell, egyre alkalmatlanabbnak bizonyul, ahogy a jelhordozó külső szintjei felől a mélyebb szemantikai rétegek felé haladunk, s végül teljesen használhatatlanná válik, amikor az irodalmi kommunikációs folyamat többi összetevőjének és történeti kontextusának a megragadásáról van szó. Valószínűnek látszik, hogy a „jelpercepció” és a dekódolás szemiotikai, illetve információelméleti modellje a valóságos emberi megértésfolyamatokat, nem tükrözi, hanem egy teljesen más jellegű (mechanikus) rendszerben szimulálja. A nyelvészeti, jelelméleti és információelméleti fogalmak az irodalomtudományban csak *analógia* alapján értelmesek, sőt olykor metaforikussá válnak, s így illuzórikussá lesznek azok a bizonyításelméleti normák és tudományossági kritériumok is, amelyeknek a nyelvészet a fogalmak és modellek révén többé-kevésbé eleget tud tenni: a pontos fogalomalkotás, az adekvátság, a teljesség, a felülvizsgálhatóság stb. követelményei.

Természetesen a neopozitivizmus veszélye nem jelentéktelen ott, ahol az irodalomtudományban filozófiai igénnyel fogalmazták meg. A sokfajta irányzathól összetevődő neopozitivizmusnak (machizmus, logikai pozitivizmus, analitikus filozófia stb.) vannak olyan közhehlyé vált elvei, melyek különösen a „tiszta” strukturalista elemzéseknél felfedezhetők. Ilyen például az a felfogás, amely a leírt jelenségeket semmilyen módon sem akarja vonatkozásba hozni a valósággal és lemond a tudomány világnézeti igényeiről. Ilyen az az elképzelés is, hogy a tudományelméletben meg lehet elégedni a tudomány logikai struktúrájának, a tudományos nyelvnek az elemzésével. Ehhez kapcsolódik az a nézet, hogy a logika és a matematika tételeinek egyáltalán semmi köze a tapasztalathoz, s végső fokon nyelvi szabályokként fungálnak. Helytelen volna feltételezni, hogy a Bécsi Körnek vagy Wittgenstein nyelvelméletének ne lett volna hatása a nyelvészetre és az irodalomtudományra filozófiai vonatkozásban is, bár ez a hatás különböző formákban jelentkezett.

## II.

Napjainkban a módszertani viták egy sor hagyományos és újabb keletű ellentétből táplálkoznak, melyek a legnagyobb összevisszaságban keverednek egymással az egyes álláspontokban. Történeti és nem-történeti szemlélet, strukturalizmus és hermeneutika, módszeresség és intuicionizmus, értékmentesség és értékelés, generalizáló és egyediesítő igény stb. állnak szemben egymással, hogy csak a főbb ellentéteket említsük. Ebben a helyzetben különösen fontos lenne, hogy a marxista irodalomtudomány is állást foglaljon a sajátos módszertani kérdésekben. A dialektikus és történelmi materializmus az esztétika alapvető kategóriáinak értelmezésével és a történelem, társadalom és a művészet közötti kapcsolatok megvilágításával megteremtette az irodalomtudománynak

mint társadalomtudománynak a tudományos státusát. A marxista irodalomtudomány speciális módszertana a kommunikációs folyamat sokoldalú leírására és értékelésére azonban még nem alakult ki. A megközelítés semmiképp sem lehet egyoldalú: nem korlátozódhat az irodalmi kommunikációs folyamat valamelyik összetevőjére, a műre, a szerzőre, az olvasóra vagy pusztán e folyamat társadalmi-történelmi vagy filozófiai kontextusára, hanem viszonylagos önállóságukban és összefüggésükben kell őket vizsgálni. Különösen nagy óvatosságra van szükség, amikor a művészeti jelenségek társadalmi meghatározottságát próbáljuk feltárni és ebből tudományelméleti következtetéseket vonunk le. Ha nem tartjuk állandóan szem előtt a társadalmi tudat rendszerében érvényesülő bonyolult áttételeket, könnyen az a látszat keletkezik, hogy például az irodalomszociológia inkább „marxista” tudományág, mint mondjuk a stilisztika. A marxizmus azonban nem szociologizmus, és a szaktudományok ilyesfajta hierarchizálása az egyoldalú, antidiialektikus szemléletnek kedvez. Hasonló a helyzet a történetiség elvével. A marxista történetiség nem azonos a historizmussal vagy a dolgokat pusztán időrendben előadó kronológiával, tehát az irodalomtörténet (vagy a nyelvtörténet) nem állhat *eleve* közelebb a marxista szemlélethez, mint a szinkron rendszerek vizsgálata, csupán azért, mert időbeli folyamatokat vizsgál. Hamis az a felfogás, hogy *eleve* az irodalomtörténész képviseli a marxizmus szempontjait, míg például a poétika valamiféle technikai segédtudomány, melynek eredményei csak akkor válnak értékessé, ha elősegítik az irodalomtörténeti kutatást. Bár az irodalomtörténet és a poétika szerves egyesítése olyan posztulátum, amelyről nem lehet lemondani, ahhoz, hogy kielégítsük, nem feltétlenül csak a mai poétikának kell megváltoznia. A dialektikus és történelmi materializmus képes biztosítani egy olyan irodalomtudomány filozófiai kereteit, amely elkerüli az eddig említett irányzatok (pozitivizmus, szellemtörténet, formalizmus, strukturalizmus stb.) módszertani hibáit, egyoldalúságait, feloldja az objektivitás és az értékelés ellentétét, és kielégíti a tudományos kommunikáció általánosan kötelező normáit, de ezzel a lehetőséggel csak akkor tudunk élni, ha nem zárkózunk el a módszertani reflexiók, a történeti önvizsgálat, a kritika és a viták elől.

Ebben az összefüggésben kiváltképp fontossá válik az irodalomtudomány céljának, funkciójának a kérdése, mely egészen közvetlenül érinti tudományosságának és módszereinek a problémáját. Az emberi tevékenységek egyes fajtáit ugyanis nemcsak a tárgy és a módszer, az eszközök jellemzik, hanem ugyanakkor a cél is. A tudomány célja egész általánosan a megismerés, és ez a cél bizonyos fokig meghatározza a módszerekkel és eszközökkel szemben támasztott logikai és ismeretelméleti követelményeket. Az irodalomtudomány esetében nem egészen egyértelmű a cél, illetve a célok egymáshoz való viszonya. Az ezzel kapcsolatos problémák közül itt csak egyet említünk meg, mely talán a legfontosabb: az irodalomtudomány belső megismerési és felvilágosító-didaktikai céljának, funkciójának a viszonyát. A társadalomtudományok, elsősorban az irodalomtudomány helyzete ebben a tekintetben lényegesen különbözik a természettudományokétól: például a fizikától senki sem várja el, hogy mindenki számára és szinte előképzettség és erőfeszítés nélkül érthető nyelven fogalmazza meg tudományos szövegeit, míg az irodalomtudományi szaknyelvvel szemben igen gyakran hangzik el az ellenvetés, hogy aminek valóban van értelme, azt a köznyelven, „közérthető módon” is el lehet mondani. Ugyanakkor azonban az irodalomtudomány előtt is az egyre mélyebb, megalapozottabb és rendszeresebb *megismerés* követelménye áll, melynek teljesítéséhez nélkülözhetetlen esz-

köz a logikailag-módszertanilag korrekt fogalomalkotás. Sok jel mutat arra, hogy az irodalomtudományban más viszony van a megismerési és a didaktikai-pedagógiai cél között, mint a természettudományok területén: az előbbi esetben különbséget kell tenni a *tudomány* tanítása és taníthatósága, illetve *tárgyának* tanítása és taníthatósága között. Az irodalom tanításának két fontos területe van, melyeket didaktikailag össze kellene kapcsolni egymással: az irodalomtörténet tanítása (melybe különösen erősen belejátszanak a világnézeti nevelés szempontjai) és az esztétikai nevelés, az esztétikai kompetencia kifejlesztése. Mennyiben van ezekhez szükség az irodalomtudomány tanítására?

Nyilvánvaló, hogy az irodalom (s általában a művészetek) esztétikai értelemben vett tanítása voltaképpen már az óvodában kezdődik és elvileg sohasem kellene befejeződnie. Az irodalom- és művészettudomány ebben nagy segítséget nyújthat, de maga mint tudomány nem válik a tanítás fő céljává. Az esztétikai kompetencia kifejlesztéséhez elvileg nem szükséges az esztétika mint tudomány tanítása, mint ahogy a nyelvi kompetencia is nyelvtudományi vagy nyelvfilozófiai ismeretek nélkül alakul ki. A valóságban mégis az a helyzet, hogy a képzés előrehaladtával egyre nagyobb szerephez jut a *tudomány* tanítása — például már az általános iskolában sem csupán a helyes beszédet, a „szép stílust” tanítjuk pusztán *példaadás* révén, mint az óvodában, hanem — megfelelő didaktikai szinten — a nyelvtudományt is, majd a középiskolában a tudomány tanítása extenzíve bővül, míg végül a felsőfokú oktatásban már a tudományról szóló tudomány elemei is szerepet játszanak, reflektálunk a tudomány módszertani kérdéseire, elméleti problémákat tudatosítunk. Az olyan irodalomtanítás, amely nem lép ebben az értelemben egyre magasabb metaszintekre, hanem úgyszólván az óvodáskori esztétikai nevelés logikai szintjén maradva csupán az elsajátítandó kompetenciát fokozza (egyre magasabb rendű esztétikai tárgyakkal szemben tesz képessé helyes értékválaszra) nem éri el célját, mert ellentmond az emberi tudat természetes fejlődésének: a nem a tudatosulás felé „fejlődő” tudat groteszk mesterséges képződményét hozná létre. Ez azonban, ismételjük, semmiképp sem jelenti azt, hogy a fejlett esztétikai kompetencia kialakításához szakfilozófussá vagy hivatásos irodalomkritikussá kellene képezni a tanítványt, mint ahogy azt sem jelenti, hogy a magas szintű műélvezetben közvetlen *konstitutív* szerepe lenne a tudományos fogalmi ismeretnek. Az irodalomtudományi szakszöveg funkciója nem az, hogy középiskolai tanulókkal vagy ismeretterjesztő tanfolyamok hallgatóival olvastassuk az esztétikai neveléshez szükséges *elemi* (vagy elemi szinten kifejtett) tudományos ismeret közvetítése céljából.

Ez a megállapítás mindenki számára triviális, ha textológiai, irodalomtörténeti vagy akár elméleti-esztétikai szakszövegről van szó, a vita a műelemzések, az interpretációk körül forog: sokan úgy vélik, hogy ezek nem lehetnek többé vagy kevésbé szakszerűek, nem szólhatnak szűkebb vagy tágabb közönséghez, hanem szinte mindenki számára közvetlenül érthetőnek kell lenniük. Az ismeretterjesztés azonban mindig a *mindenkori* „közérthetőségi” szintnél valamivel magasabb fokon közvetítette az új ismereteket, természetesen megfelelő didaktikai áttételekkel. Az irodalomtudomány is csak így válhat az ismeretterjesztés tárgyává és eszközévé, s ez a műelemzésekre, az interpretációkra is érvényes, bár kétségtelen, hogy ezek közvetlenebbül válhatnak érdekessé a szélesebb közönség számára, mint mondjuk a textológia vagy az irodalomtörténeti hatáskutatás, mert tárgyuk maga a mű vagy a befogadási folyamat, s az olvasónak elsősorban ehhez van köze. Azonban

még az interpretáció sem csupán „másodlagos művészet”, hanem megismerési funkciói is vannak, s ha sikerülne megfelelően elhelyezni az irodalomtudomány összrendszerében, akkor ezek a megismerési funkciók sokkal inkább előtérbe kerülnének. Amíg ez nem sikerül, addig a műinterpretáció és az elemzés didaktikai segédeszköznek fog látszani, következésképp összeegyeztethetetlennek fog tűnni bármiféle tudományos fogalomalkotással és szakterminológiával. A megismerési funkciók előtérbe kerülése viszont éppen ellenkezőleg, szükségessé tenné a tudományosan képzett fogalmak és a szaknyelv használatát, mert az egyre mélyebb, disztingváltabb és pontosabb megismerés csak egyre korrektebb fogalmak segítségével lehetséges: a tudományos kutatás, mint lényegénél fogva kollektív tevékenység, csak *közös szempontok* alapján és közös *kommunikációs eszközök* segítségével végezhető. Egyébként már a régi grammatika és retorika is használt olyan szakkifejezéseket, amelyek egyáltalán nem maradtak meg a tudomány körében, hanem a nyelv- és irodalomoktatásban is alkalmazták őket. A kérdés csak az, hogy mikor érdemes új terminus technikusokat alkotni és alkalmazni. Ha új tudományos felfedezésről, új szempontról van szó, akkor ez kétségtelenül helyes, de el kell utasítanunk azt a gyakran tapasztalható törekvést, amely a terminológia megváltoztatásában látja az újat, még akkor is, ha a régi szakkifejezések pontosan fedik a leírt jelenséget. Az öncélú — és legtöbbször szcientista ízü — terminológiaalkotás egyik megnyilvánulása azoknak az áltudományos magatartásoknak, amelyeket a napjainkban szükségszerű interdiszciplináris törekvések negatív kísérőjelenségének tarthatunk. Másfelől persze az irodalomtudomány metanyelvének a kialakítása épp az új — és nem csupán nyelvészeti — tudományos felfedezések következtében nyilvánvalóan szükséges, de mint a matematikában, a fizikában vagy a kémiában, arról is gondoskodni kell, hogy az oktatás és a közművelődés különböző fokozatainak megfelelően ebből a szempontból csak a mindenkori legszükségesebb ismereteket nyújtsuk.

A műelemzés nem önmagáért van és nem is csak az irodalomnak mint sajátos terméknek a megismerését szolgálja, hanem ennek révén a világ és az ember megismerését is, és ennek megfelelően kell megválasztani az eszközöket.

### III.

Az irodalomelmélet története legkülső rétegében módszerviták története, melyek mögött ideológiai, tudománytörténeti, filozófiai és művészettörténeti folyamatok, összefüggések és ellentétek rejlenek. Az utóbbiak sorában központi jelentősége van a történeti és a nem történeti szemlélet ellentétének, illetve ezen ellentét legkülönfélébb változatainak, mindenekelőtt az irodalomtörténet és a poétika ellentétének formájában. Ezért a történeti és a nem történeti szemlélet viszonyát az irodalomtudományban csak akkor tudjuk kielégítően tisztázni, ha kritikailag feldolgozzuk tudományágunk történetét, elsősorban a XIX. és a XX. századi módszervitákra való tekintettel. Az utóbbi időben valóban növekszik az érdeklődés az irodalomtudomány története iránt, s nálunk is született néhány tudománytörténeti munka. Feltűnő azonban, hogy mind a külföldi, mind a hazai kutatás meglehetősen elszigetelten vizsgálja az egyes nemzeti irodalomtudományokat, illetve azok meghatározott iskoláit, irányzatait, s inkább csak alkalmasszerűen tekintenek ki más nemzeti irodalomtudományokra. Ez a helyzet persze egyelőre szükségszerű, egyrészt mivel az összehasonlító tudománytörténetnek előfeltétele a nemzeti irodalomtudományok történetének bizonyos szintű feldolgozása, az anyaggyűjtés stb., másrészt mert

az irodalomtudomány, némileg az irodalomhoz hasonlóan, végső soron nemzeti keretek közt fejlődik. De épp ez az utóbbi körülmény teszi szükségessé a „tudománytörténeti komparatiztikát”. Az irodalomtudomány történetében csak összehasonlítás révén rajzolódnak ki elég élesen és részletesen bizonyos nemzetközi méretű áramlatok, egymástól független vagy nem független, de mindenképp hasonló irányba törekvő irányzatok stb. Nem kétséges, hogy az ilyen tudománytörténeti összefüggések kutatását elsősorban az irodalomtudomány napjainkban egyre növekvő internacionalizálódása teszi aktuálissá és szükségessé, s főleg az a hatalmas befolyás, melyet az elmúlt két évtizedben az újra felfedezett orosz formalista iskola gyakorolt csaknem valamennyi nemzet irodalomtudományára.

Az összehasonlító tudománytörténet hiánya megnehezíti az egyébként is bonyolult tudománytörténeti értékelést. A módszerkritikai és tudománytörténeti munkákból rendszerint nemigen derül ki, hogy az egyes korszakok vagy irányzatok, iskolák eredményeiből mi bizonyult maradandónak, érvényesnek. Ma, amikor a szcientista, strukturalista tudományoszmény vonzereje érezhetően csökken és egyre növekszik az érdeklődés a történetiség kérdései és a megértés problematikája iránt, könnyen megtörténhet, hogy az ellenkező végletbe esve elvetjük a strukturális szemiotika valamennyi eredményét. Más megvilágításba kerül a probléma, ha a szemiotika klasszikus és modern elméleteit megpróbáljuk történeti és elméleti összefüggésbe hozni a szellemtörténet legjobb képviselőinek – Diltheynek, Sprangernek, Littnek stb. — a nézeteivel, s a két irányzat között elméleti közvetítőnek tekintünk olyan filozófusokat mint E. Cassirer vagy N. Hartmann, mert akkor mind a szellemtörténetet, mind a szemiotikát differenciáltabban tudjuk értékelni, megállapíthatunk bizonyos folyamatosságot, felfedezhetünk maradandó értékeket, s világosabban láthatjuk, hogy a marxista irodalomtudomány mit tud hasznosítani a két irányzat eredményeiből.

#### IV.

Folyóiratunk e számának anyagát olyan tanulmányokból állítottuk össze, melyek a fentebb vázolt kérdésekkel foglalkoznak az újabb irodalomelméleti és módszertani kutatások alapján, s az irodalomtudomány új jelenségeire tudománytörténeti és logikai szempontból reflektálnak. Az egyes tanulmányoknak meghatározott helye és szerepe van az összeállítás egészében, s így választásukat akkor is indokoltnak tartjuk, ha felfogásukkal és következtetéseikkel nem mindenben értünk egyet.

Zdenko Škreb tanulmánya a módszertani problémakör teljességre törekvő bemutatása. Bár a szerző túlságosan az orosz formalisták elvei és a strukturalista tudományoszmény irányában tájékozódik, s inkább csak követelményeket állít a kutatás elé semmint követhető példákat, a tanulmányt nagy tényanyaga és sokirányú problémafelvetései alkalmassá teszik a módszertani és tudománytörténeti témakör exponálására. Škreb szerint az irodalomtudomány legsürgősebb feladata, hogy pontosan meghatározza tárgyát és kidolgozza logikailag kifogástalan, valamennyi irodalomkutató által elfogadott fogalomrendszerét. Számunk következő írása, Dietrich Harth tanulmánya az irodalomtudomány fogalomalkotással kapcsolatos problémáiról ezt a kérdést vizsgálja igen elmélyülten és részletesen. Harth meggyőzően mutatja ki, hogy az irodalomtudományban a fogalomalkotás eleve elfogadott értékrendszerek függvénye. Fejte-

getései nyomán világossá válik, hogy milyen akadályai vannak a Škreb által követelt tudományos fogalomrendszer létrehozásának. Harth azonban, ellentétben a szellemtörténet sok teoretikusával, nem tekinti szükségszerűnek az egymást kizáró értékrendszerek dogmatizmusát, lehetségesnek tartja az értékrendszerek megvitatását és megalapozását. Az irodalomtudomány új feladatait a megváltozott társadalmi-kulturális feltételekből vezeti le, s didaktikai-felvilágosító funkciójára — a mi szóhasználatunk szerint: a közművelődésben betöltött szerepére — helyezi a hangsúlyt. Az irodalomtudományi fogalomalkotást meghatározó szempontok történeti feltételezettsége, a konzervativizmus és a haladás közti értékválasztás kényszere lehetetlenné teszi, hogy az irodalomkutató a pártatlan megfigyelő álláspontját foglalja el, s ezért a nyelvészettől kölcsönzött strukturalista fogalmak — melyeket Škreb különösebb aggályok nélkül elfogad — az irodalomtudományban metaforikussá s ezért végső soron tudománytalanná válnak. Paul Ricoeur francia filozófus tanulmánya, a *Struktúra és hermeneutika*, pontosan ezt a tételt bizonyítja be a strukturalista módszer kritikai elemzésével. Ricoeur nem tagadja a strukturalista tudomány lehetőségét, viszont vitába száll a strukturalizmus világnézeti igényeivel. Lévi-Strauss műveinek alapos elemzésével mutatja ki, hogy a kezdetben szaktudományi igényekkel fellépő strukturalista módszer hogyan vált egy civilizáció- és haladás-ellenes ideológia alapjává. Harth és Ricoeur erős antiszcientista kritikája azonban nem vesz figyelembe néhány szempontot, melyek mindennek ellenére szükségessé teszik, hogy az irodalmi jelenségek leírására használt szakkifejezések rendszerét logikailag korrekt módon építsük fel. A helyes fogalomalkotásnak éppen didaktikai szempontból van döntő jelentősége, tehát olyan eszköz, melyre épp az irodalomtudomány társadalmi funkciójának a betöltéséhez van szükség. Christian Thiel tanulmánya a tudományos fogalomalkotásról határozottan rámutat arra a tényre, hogy a korrekt fogalomhasználat egyáltalán nem jelent szcientizmust, hanem a közérthetőség nélkülözhetetlen feltétele. E. D. Hirsch, jr. írása a hermeneutika három dimenziójáról az eddig felsorolt tanulmányokban központi jelentőségű *megértés probléma* új, szemiotikai eszközökkel történő megközelítését mutatja be, s ezzel szintén a szcientizmus-antiszcientizmus vitában foglal el igen érdekes álláspontot: rehabilitálja az úgynevezett szerzői szándékot, melyet a szövegközpontú strukturalista felfogás teljesen figyelmen kívül hagyott. Ugyanezekről a kérdésekről szól — különböző megközelítésben — a többi tanulmány, általában idealista filozófiai álláspontból. Közlünk néhány hozzászólást a szovjet irodalomtudományban folyó strukturalizmus-vitából; azokból a cikkekből válogattunk, amelyek leginkább kapcsolódnak tárgyunkhoz.

Összeállításunk valamennyi tanulmánya — hasonlóan a dokumentum, a vita és a fórum rovat írásaihoz — polemikus és ugyanakkor erősen filozófiai jellegű. Ezt a szempontot szándékosan figyelembe vettük az anyag összeállításánál, mert megítélésünk szerint az ilyen jellegű tanulmányok tükrözik legjobban az irodalomtudományi metodológia jelenlegi helyzetét.



## Az irodalomkutatás tudományossága

### I.

A német tudományelméleti kutatás újabban ismét erőteljesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy „mi a tudomány?”<sup>1</sup> Arra törekszik, hogy áthidalja a természettudományok és a szellemtudományok közt támadt szakadékokot, s így — anélkül, hogy tagadná — egy tágabban értelmezett tudományfogalomban megszüntesse ellentétüket.<sup>2</sup> Az emberi ismeretek történeti fejlődése, amely lehetővé tette a kutatás ilyen állásfoglalását, egyáltalán nem volt egyenes vonalú. Galilei, akit ma a diadalmas újkori természettudomány voltaképpeni megalapozójának tekintünk, azt az elvet vallotta, hogy a természet könyve „a matematika nyelvén íródott”, s így matematika nélkül „egyetlen szót sem érthet meg belőle az ember”.<sup>3</sup> Newton „kimutatta, hogy a szigorú törvényeknek való alávetettség, mely a részekre nézve érvényesnek bizonyult, átvihető az egészre, bebizonyította, hogy a világegyetem mint olyan megközelíthető és adekvát módon megragadható a matematikai megismerés egzakt fogalmaival”.<sup>4</sup> A felvilágosodás gondolkodói, akik megszabadultak filozófiai elődeik metafizikai irányultságú rendszerimádatától és „magának a valóságnak az általános érvényű rendjét és törvényeit” kezdték kutatni, úgy vélték, hogy a matematikai elemzés az az ideális eszköz, amely az általuk legmagasabb értékfogalommá avatott emberi értelem számára lehetővé teszi, hogy a kozmosz felépítését immár ne csupán szemlélje: „A cél az áttekintés.”<sup>5</sup> „Ezekből az összefüggésekből ered — írja Alwin Diemer<sup>6</sup> — a matematika elsősége a tudomány megalapozása számára. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy itt elsősorban nem a mennyiségi és mérési jelleg van a hangsúly. Ez csak a harmadik helyet foglalja el az abszolút-volt és a mód-

<sup>1</sup> Lásd többek közt RUDOLF WOHLGENANT: Was ist Wissenschaft? Braunschweig, 1969. valamint az 1968 óta megjelenő Studien zur Wissenschaftstheorie-t, Meisenheim am Glan, és az 1970-ben alapított, ALWIN DIEMER, LUTZ GELDSETZER és GERT KÖNIG által szerkesztett Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie-t, Wiesbaden.

<sup>2</sup> Vö. ALWIN DIEMER; Beiträge zur Entwicklung der Wissenschaftstheorie im 19. Jahrhundert. Meisenheim am Glan, 1968. Bevezetés: „... olyan tudományelméletről van szó, amely egyaránt képes szolgálni a természettudományokat és a szellemtudományokat, s ugyanígy a társadalomtudományokat és azok speciális ágait”; vö. továbbá ERNST TOPITSCH: Das Verhältnis zwischen Sozial- und Naturwissenschaften. In: Logik der Sozialwissenschaften. Hg. von ERNST TOPITSCH, Köln–Berlin, 1965. 65.

<sup>3</sup> Vö. Enciclopedia filosofica. Velence–Róma, 1957. I. az *epistemologia* címszó alatt.

<sup>4</sup> Vö. ERNST CASSIRER: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen, 1932<sup>2</sup>. 56.

<sup>5</sup> Uo. XII–XIII., XV., 8., 13.

<sup>6</sup> Vö. DIEMER: Die Begründung des Wissenschaftscharakters der Wissenschaft im 19. Jahrhundert — Die Wissenschaftstheorie zwischen klassischer und moderner Wissenschaftskonzeption. In: Beiträge. I. h. 25.

szerjelleg mögött. Első helyen a matematikai törvényszerűségek abszolút érvényessége s ebből következő abszolút beláthatósága áll . . . Ez az utalás a matematikának a klasszikus tudományfelfogásban betöltött funkciójára magában véve nem új, de fontosnak tartjuk mindenekelőtt azzal a vitával kapcsolatban, amely ma a modern természettudományok és szellemtudományok között folyik a tudományosság mibenlétéről. A tudomány tudományossága nem a mérésen alapul, és soha nem is alapult azon; s így még azt a híres kanti posztulátumot is ebben az értelemben kell felfogni, mely szerint a természettudományban [ . . . ] azaz egyáltalán a tudományban annyi a tudomány, amennyi a matematika. *A tudományjelleg nem a mérés, hanem a matematikai belátás és bizonyosság abszolút evidenciája biztosítja.*”

A XIX. század elején az egyes kutatási ágak ebben az értelemben igyekeztek tudományos jelleget öltetni: „Ha szemügyre vesszük a szellemtudományok 1800 utáni fejlődését — folytatja fejtegetéseit Alwin Diemer<sup>7</sup> —, akkor azt kell mondanunk, hogy a század első harmadában, sőt talán első felében kifejezetten ez a kérdés foglalkoztatta őket, mégpedig legalább olyan intenzíven, mint a természettudományokat. Legalább olyan erővel törekedtek arra, hogy az egyes diszciplínákat, a történettudományt, a nyelvtudományt, a művészet-tudományt [ . . . ] »a tudomány rangjára emeljék«, a természettudományok azonban kétségtelenül könnyebb helyzetben voltak; tárgyuk világosan körülhatárolható, biztos eredményekre törekedhetnek; a szellemtudományokban viszont mindig marad egy adag »spekuláció.«” Mivel a XIX. század folyamán a természettudományok ebbeli törekvésükben könnyedén hagyták maguk mögött szellemi vetélytársukat<sup>8</sup> — s nemcsak alkalmazási területük, a technika nagyszerű vívmányai révén, hanem a szerves világ megismerésében s ezen ismeretek biológiai és orvostudományi alkalmazásában is —, a német szellemtudományok, mindenekelőtt az irodalomkutatás, két különböző útra léptek, melyen, úgy vélték, utolérhetik sikeres versenytársukat.

Az első út: a kérdésfeltevések, kutatási célok és módszerek tekintetében hasonlóvá válni a sikeres vetélytárshoz, tanulni a természettudományoktól, elismerni fennsőbbiségüket. Ez az út, melyet „pozitivisták módszerek” neveztek,<sup>9</sup> a német irodalomkutatásban Wilhelm Scherer személyéhez és munkásságához kapcsolódik.<sup>10</sup> Az irodalomkutatásnak ezen az irányzatán a mindent átfogó természettudományi kauzalitás eszméje uralkodott. „Mint mindenütt — hirdette Taine<sup>11</sup> —, a történelemben is csak egy mechanikai problémáról van szó: az

<sup>7</sup> Vö. DIEMER: Die Differenzierung der Wissenschaften in die Natur- und Geisteswissenschaften und die Begründung der Geisteswissenschaften als Wissenschaft. In: Beiträge. I. h. 217.

<sup>8</sup> Vö. GERHARD FREY: Hermeneutische und hypothetisch-deduktive Methode. ZfW I. 25.: „Az előbbieket [ti. a természettudományok] hatalmas sikerei a természettudományi tudományeszmény hipertrofiájához vezettek. Így az angolszászok »science« alatt csak azokat a tudományokat értik, amelyeknek módszere megfelel a természettudományi módszernek.”

<sup>9</sup> Vö. MANON MAREN-GRISEBACH: Methoden der Literaturwissenschaft. Bern, 1970. 10.

<sup>10</sup> Lásd SCHERER dicsőimnuszát a természettudományokról abban a recenzióban, melyet JULIAN SCHMIDT: Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit c. művéről (Leipzig, 1870.) írt Die neue Generation címen. A recenzió SCHERER Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich c. tanulmánykötetében jelent meg, Berlin, 1874. Rövidítve közli V. ŽMEGAČ: Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main, 1971., 20.

<sup>11</sup> Vö. Histoire de la littérature anglaise c. művét, Párizs, 1905. (12. kiad.) I. XXIX.

összhatást teljesen determinálják a kiváltó erők. A morális és a fizikai problémák között csupán annyi a különbség, hogy az előbbiek esetében nem tudjuk olyan jól felbecsülni és meghatározni az irányokat, mint az utóbbiak esetében — ezért,<sup>12</sup> „akár fizikai, akár erkölcsi tényekről van szó, mindegyiknek megvan a maga oka [ . . . ] a bűn és az erény ugyanolyan produktumok mint a vitriol és a cukor”. Scherer számára is „a kauzalitás [ . . . ] a történelem alapkategóriája”.<sup>13</sup> Az irodalomkutatás konkrét objektumait, a kutatás tényanyagát a legapróbb részletekig hatoló elemzésnek, a legkisebb alkotórészekre való felbontásnak vetették alá, ami nélkülözhetetlen előfeltétele a természettudományi kauzalitásfogalom alkalmazásának. 1897-ben, Halléban jelent meg Ernst Elster *Prinzipien der Literaturwissenschaft* [Az irodalomtudomány elvei] c. könyvének első kötete, melyről Oskar Walzel még 1909-ben is azt állapíthatta meg,<sup>14</sup> hogy „az egyetlen terjedelmesebb módszertani munka, mely szakmánkban az utóbbi időben napvilágot látott”. Ez a könyv azzal a kijelentéssel kezdődik (3), hogy „az irodalomtudomány feladata két fő részre tagolható: az adott tények *analízisére* és az illetéknépp elemzett jelenségek kisebb-nagyobb sokaságának a történeti *szintézisére*”. De Walzel joggal emeli ki, hogy „a szerző [ . . . ] kifejezetten az analízisre helyezte a súlyt és ennek elvégzésében látta a kutatás tulajdonképpeni feladatát. Programja kifejezetten az volt, hogy a vizsgálódások túlnyomó részét a költészet analízisének szentelje. Az elemzési eredmények összefoglalása, a szintézis, ezek után már nem jelent különösebb nehézséget.”<sup>15</sup> De úgy látszik, Elster nincs tisztában azzal, hogy az elemzendő objektumokat itt nem lehet az anyag kémiai kimutatható alkotórészeire bontani, hanem csak egy speciálisan erre a célra alkotott fogalomhálót lehet ráhelyezni. Az az elképzelés uralkodott, hogy a tárgyra helyezett fogalomháló bizonyos számú csomópontjának az összegezésével megragadható az irodalmi tények sajátossága és jelentése.

A másik út a szellemtudományi kutatási módszer sajátosságának a tudatosulása és tudatosítása volt, egy olyan kutatási módé, amely a szellemtudományokat fel akarta szabadítani a diadalmas természettudományok gyámsága alól. A német kutatók közül elsőként Wilhelm Dilthey lépett erre az útra, s munkásságát általánosan úgy értékelik, hogy mérföldkövet jelent a német tudományelmélet fejlődésében.<sup>16</sup> 1883-ban — ugyanabban az évben, mint Scherer *Német irodalomtörténete* — jelent meg Dilthey műve, a *Bevezetés a szellemtudományokba — Kísérlet a társadalom és a történelem tanulmányozásának alapvetésére — Első kötet*. Az *Előszó*ban Dilthey azzal a megállapítással kezdi fejtegetéseit, hogy az egyes tudományok önállósulása a középkor végén kezdődött. „A társadalom- és a történettudományok azonban még sokáig, bőven a múlt század közepéig megmaradtak a metafizikától való függőségben. Sőt, a természetisme-

<sup>12</sup> Uo. XV.

<sup>13</sup> Vö. H. HETTNER: *Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts* c. művének egyik kötetéről írott recenzióját, mely 1865-ben jelent meg; rövidítve közli ŽMEGAČ: i. h. 13. Horst Rüdiger állítását, mely szerint „Scherer abban az irigylésre méltó illúzióban élt, hogy kezében tartja a történelem titkát” (in: *Zwischen Interpretation und Geistesgeschichte. Zur gegenwärtigen Situation der deutschen Literaturwissenschaft*. Euphorion 57. 1963. 227.), mindenekelött Taine-re kell vonatkoztatni.

<sup>14</sup> *Analytische und synthetische Literaturforschung* c. előadásában, melyet 1909 őszén tartott Grácban, GRM 2. 1910. 257. újra megjelent in: *Das Wortkunstwerk*. Leipzig, 1926. 3.

<sup>15</sup> Uo. 258.

<sup>16</sup> Lásd továbbá WELLEK-WARREN: *Theorie der Literatur*. Frankfurt am Main, 1972. I. fej.

ret növekvő hatalma azzal a következménnyel járt számukra, hogy új alávetettségi viszonyba kerültek, mely ugyanolyan nyomasztó volt, mint a régi.”<sup>17</sup> Dilthey e művében „azon tudományok egészét, melyeknek tárgya a történelmi-társadalmi valóság [. . .] a szellemtudományok név alatt” foglalja össze. Kiemeli és „figyelemre méltónak” nevezi azt a körülményt, hogy e tudománycsoportnak, melyet mindközönségesen szembeállítanak a természettudományokkal, „nincs általánosan elismert neve”. Amikor e név gyanánt a szellemtudományok terminust választja, teljesen tudatában van annak, hogy az „e kutatások tárgyának csak egészen tökéletlen” megjelölése. „De a többi használatos kifejezésnek is ugyanez a hibája; társadalomtudomány (szociológia), erkölestudományok, történeti tudományok, kultúrtudományok — valamennyi megjelölésnek az a hiányossága, hogy túlságosan szűk arra a tárgyra vonatkoztatva, amelyet ki kellene fejeznie.”<sup>18</sup> Diltheynek ezekre a mondataira nem szoktak figyelmet fordítani: a szocialista országokban az általa választott terminust „idealistának” bélyegzik, s ez a felfogás a német nyelvű nyugati országokban is kezd terjedni; az idézett szövegrész azonban cáfolhatatlanul bizonyítja, hogy Dilthey e kifejezés választásával nem filozófiai állásfoglalását akarta jelezni, hanem szűkségmegoldásnak tekintette. A francia kutatás a *sciences humaines* találó kifejezését használja, melyet a „Humanwissenschaften” [humán tudományok] szóval könnyű lenne németül visszaadni, ezt azonban eddig nemigen tették meg. A továbbiakban a meghonosodott „szellemtudományok” terminust fogjuk használni.<sup>19</sup> — Dilthey a szellemtudományok saját ismeretelméletét akarta megalapozni, mivel „ezeknek egészen más alapja és struktúrája [van], mint a természettudományoknak. Tárgyuk adott, feltáratlan egységekből tevődik össze, melyek számunkra belülről érthetők; itt előbb tudunk, megértünk, hogy aztán fokról fokra megismerjük” (109.). A szellemtudományi kutatás számára „az ember [. . .] a természet közegén belül marad. Számunkra minden írás, minden cselekvéssor egy ember perifériáján helyezkedik el, s mi megpróbálunk a centrumig hatolni [. . .] a centrumot, melyre ezek a perifériális megnyilatkozások utalnak, nem tudom ugyan megismerni, de képes vagyok megérteni”. Diltheyt követve ezen a módon haladnak előre a szellemtudományok, amikor az egyes ember tanulmányozásától eljutnak az embercsoportok egyre tágabb körben folytatott tanulmányozásáig, sőt az ember lelki életének a művészetben, a vallásban stb. megnyilvánuló differenciálódásainak valamint a történelemnek a vizsgálataig. „De mindenütt, a módszer valamennyi változatában, mindig az ember képezi a vizsgálódások tárgyát, majd mint egész, majd pedig résztartalmaiban és viszonylataiban.” (383—4.) A *hermeneutika keletkezése*<sup>20</sup> című, 1900-ban megjelent tanulmányában Dilthey pontos meghatározásokat ad: „Megértésnek nevezzük azt a folyamatot, amelyben a lelki élet érzékieg adott megnyilvánulásaiból megismerjük magát a lelki életet [. . .] a megértés [. . .] az az eljárás, amelyen a szellemtudományok valamennyi további művelete alapul . . .” Az egyik speciális területre korlátozva így hangzik a definíció: „Az írásban rögz-

<sup>17</sup> Vö. WILHELM DILTHEY: *Gesammelte Schriften*. Leipzig-Berlin, 1922. I. XV.

<sup>18</sup> Uo. 4—6.

<sup>19</sup> Vö. DIEMER: *Zur Grundlegung . . . i. h.* 210.: „Ezt a szót itt a legtágabb értelemben kell venni, akár a »társadalomtudományok«, »humaniorák«, »Cultural sciences«, »Sciences humaines« stb. elnevezésekkel analóg megjelölés, akár az olyan speciális formák nemfogalma, mint a »humán«, »kultúrtudományok«, melyek például a nyelv-, a művészet-, a vallás- és az irodalomtudományokat fogják át.”

<sup>20</sup> Vö. WILHELM DILTHEY: *Gesammelte Schriften*. Stuttgart—Göttingen, 1957. (2. kiad.), V. 317.

zített életmegnyilvánulások módszeres megértését értelmezésnek, interpretációnak nevezzük.” (232—3.) Ezt a módszeres megértést, folytatja Dilthey, melynek a bibliaegzegézis formájában csaknem kétezer éves hagyománya van, Schleiermacher egy régi szakkifejezéssel hermeneutikának nevezte. Schleiermacher tisztában volt a nehézségekkel, melyeket a „módszeres” megértés jelent a kutató számára; ennek ellenére hangsúlyozta, hogy „a szellemtudományoknak minden természetismerettel szemben előnyt biztosít az a körülmény, hogy tárgyük nem az érzékek számára adott jelenség, nem valami valóságosnak a pusztá visszatükröződése a tudatban, hanem ez a tárgy maga a közvetlen belső valóság, mégpedig mint belülről megélt összefüggés” (317—8).

Ezt a látszólagos előnyt, a szellemtudományok látszólagos fölényét a megértés ismeretmódja alapján, mely tevékenységüket jellemzi, a mai német tudományelmélet teljes erővel vitatja,<sup>21</sup> s a megértésben végbemenő megismerésfolyamatot szigorú fogalmi elemzésnek vetette alá.<sup>22</sup> A tudományelmélet művelői — s nemcsak a német kutatók — ma ennek ellenére növekvő érdeklődést tanúsítanak a szellemtudományok tudományjellegének a meghatározása iránt.<sup>23</sup> A teoretikusok ezért azon fáradoznak, hogy a tudománycsoportokat elválasztó sajátos utakon túlmenően meghatározzák minden „tudományos törekvés” alapvető ismertetőjegyeit: „*A tudomány az a törekvés, hogy túlhaladjunk a hétköznapi [ . . . ] a tudomány a hétköznapi túlhaladó kérdészködés [ . . . ] tovább kérdezünk ott, ahol a mindennapi élet szempontjából már egyáltalán nincsenek kérdések [ . . . ] a tudomány tehát [ . . . ] a hétköznapi túlhaladó kérdésfeltevések radikalizálása.*”<sup>24</sup> A válaszok, melyekhez a sikeres tudományos törekvés a kérdezőt juttatja, „sohasem »tények« vagy »objektumok«, hanem mindig csak *kijelentések*, melyek többek közt tényekre vagy objektumokra vonatkoznak. Hasonlóképp a megfigyelések: ezek sem maguk kerülnek be a tudományba, hanem csak a róluk *szóló közlések.*”<sup>25</sup> Werner Leinfellner<sup>26</sup> tehát a következő definíciót adhatja: „Tudományos ismerettel állunk szemben ott, ahol a D bázisterülethez tartozó reprezentálandó objektumokat, tulajdonságokat, relációkat, illetve a rájuk vonatkozó megfigyeléseket és/vagy méréseket összefüggő tételekben, illetve tételrendszerekben, tételesorokban képezik le.”<sup>27</sup> Ezeknek a tételeknek azonban ki kell elégíteniük „az interszubjektív érvényesség és ellenőrizhetőség követelményét”,<sup>28</sup> s úgy látszik, a természettudományok és a szellemtudomá-

<sup>21</sup> Vö. HANS ALBERT: *Theorie, Verstehen und Geschichte*. ZfW I. 3.

<sup>22</sup> Vö. WOLFGANG STEGMÜLLER: *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und analytischen Philosophie*. Berlin—Heidelberg—New York, 1969. I. 360.

<sup>23</sup> Vö. WOHLGENANT: i. h. 4.: „Míg a tudományelmélet eddig szinte kizárólag a matematika és az egzakt természettudományok metodológiájának az elemzésével foglalkozott, s csak néha fordult például a biológia felé, napjainkban egy megváltozott fejlődési tendencia körvonalai kezdenek kirajzolódni. Mert egyre inkább ráirányul a figyelem a nem-egzakt szellemtudományokra (az angol terminológia szerint »Social Sciences«, »Humanities«).”

<sup>24</sup> Vö. KLAUS HOLZKAMP: *Wissenschaft als Handlung*. Berlin, 1958. 23.

<sup>25</sup> Vö. HOLZKAMP: i. h. 57.

<sup>26</sup> W. LEINFELLNER: *Einführung in die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*. Mannheim, 1967. (2. kiad.) 11.

<sup>27</sup> Vö. GERHARD FREY: *Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Philosophie*. ZfW II. 18.

<sup>28</sup> Vö. FREY: i. h. 17.; lásd továbbá KARL R. POPPER: *Logik der Forschung*. Tübingen, 1971. (4. kiad.) 18.: „A tudományos tételek objektivitása abban áll, hogy interszubjektív módon ellenőrizhetőnek kell lenniük”; WOHLGENANT: i. h. 197.: „[ . . . ] minden ténykijelentés [ . . . ] legalábbis közvetve felülvizsgálható interszubjektív módon, azaz igazolható vagy cáfolható”.

nyok épp abban különböznek egymástól, hogy milyen mértékben tudják kielégíteni ezt a követelményt.<sup>29</sup> Frey szerint az utóbbiaknak a hermeneutika, az előbbieknak a hipotetikus-deduktív „módszer” az alapja, de ugyanakkor részletesen és meggyőzően kimutatja, hogy a kutatás gyakorlatában milyen szorosan „összefonódnak egymással” „a különböző tudományterületek”.<sup>30</sup> Megértés, hermeneutika nélkül azonban a szellemtudományi kutatás nem képes választ adni saját specifikus kérdéseire. Viktor Kraft *Történelemtudatás mint szigorú tudomány*<sup>31</sup> c. tanulmányában kifogástalan elemzésnek vetette alá a két különböző tudományterületen kialakult kutatási utakat, s megmutatta, hogy a szellemtudományok alapját képező „megértés” erőltetés nélkül beépíthető egy olyan tudományfogalomba, amely nem előfeltételezi a szellemtudományok és a természettudományok elvi különválasztását, s a „megértést” és a szintézisalkotást az „intuíció” nemfogalmában egyesíti. „A történelemtudatásnak — fejtegeti Kraft — nyelvi források értelmével valamint cselekvésekkel, s így szándékokkal és motivációkkal, továbbá a történelmi személyiségek jellemével, a műalkotásokban levő ábrázolás értelmével és érzelemerkifejezéssel van dolga. Mindehhez megértés szükséges, másképp nem lehet megfelelően megragadni. A megértés közvetlenül következik be, intuitív. Így tehát az intuíciónak lényegi szerepe van a történelemtudatásban. Az intuíció közvetlen belátás, nem diszkurzív gondolkodás útján jutunk hozzá, hanem közvetlen belátás mint az érzéki benyomások. Másfelől azonban azért is nélkülözhetetlen, mert a történelmi adatokból egységes összefüggést kell létrehozni, az úgynevezett »szintézist« [ . . . ], ki kell alakítani egy kor, egy személyiség, egy fejlődés képét [ . . . ] A megértés és a szintézis a szellemtudományi intuicionizmus két pillére.” (73.) Félreértések elkerülése végett hangsúlyozza: „Ami intuíción alapul, az nem egy *ismert* nyelv megértéséhez hasonló [ . . . ], hanem inkább az *értelme kiderítéséhez*, ahogyan ez ismeretlen nyelvek megfejtése, hiányos feliratok kiegészítése, sérült kéziratok konjektúrája esetén történik.” (73.) Kraft ehhez hasonlítja „*mások lelki életének* a megértését [ . . . ] Mivel történelmi szituációkról van szó, melyek többé-kevésbé különbözni szoktak a mi korunktól, az utánélésnek, mely a szituációba való behelyezkedésen alapul, *teremtőnek* kell lennie [ . . . ], világos, hogy ehhez nem elégségesek a logikai levezetések, ez nyilvánvalóan intuitív folyamat.” (74.). Kraft fejtegetéseinek kiegészítéseként mindez kiterjeszthető a műalkotások megértésére is. Kraft így folytatja: „Az osztályképző tulajdonságokat akkor is intuitíve emeljük ki, amikor a kauzális történésben *fejlődést* veszünk észre [ . . . ], azaz olyan változások osztályát fedezzük fel, amelyek ugyanabba az irányba mutatnak [ . . . ].” Az intuíció szerepe azonban, hangsúlyozza Kraft (75.), „egyáltalán nem csak a szellemtudományok jellemzője; ugyanolyan fontos a

<sup>29</sup> Vö. FREY: Hermeneutische und hypotetisch-deduktive Methode. I. h. 38.

<sup>30</sup> Uo. 25—27.

<sup>31</sup> VIKTOR KRAFT: Geschichtsforschung als strenge Wissenschaft. In: Logik der Sozialwissenschaften. 72. Kraft a következőkben látja feladatát: „Teljes szigorúsággal érvényesíteni a tudományosság követelményeit, és megvizsgálni őket abból a szempontból, hogy a történettudomány mennyiben tud nekik eleget tenni.” (72.) „Történettudományon» — folytatja Kraft (73.) a történelmi tudományok teljes területét értem, többek közt az irodalom-, a művészet-, a jog- és a gazdaságtörténetet, s nem csupán a politikai történelmet. Ezek valamennyien [ . . . ] a kultúrtörténet speciális területei [ . . . ] A »szigorú« nem mennyiségi meghatározást, mérések és statisztikák útján nyert számadatokat jelent. A matematika egzaktága sem a számszerű meghatározásban áll — mert ma olyan területeket is átfog, amelyek nem kvantitatív jellegűek, például a topológia — hanem szigorú logikai felépítésében.”

természettudományok számára is. Bár ezekben a megértés nem játszik szerepet, itt is a lehető legnagyobb jelentősége van az egységesítő eszméknek, s nemcsak a természeti törvényeknek, hanem a strukturális elrendeződések eszméinek is. Ezekre szintén intuitíve bukkanunk rá. Azonban — s Kraft gondolatmenetének kopernikuszi fordulata a most következő állításban jut kifejezésre — „mindez a kutatás *pszichológiájához*, nem pedig ismeretelemzéséhez tartozik” (75.). Mert „mindent, amit intuitíve megragadtunk, utólag igazolni kell, hogy ismeretnek tekinthessük” (79.) — „az intuíció egyedül nem képes biztosítani az ismeretet [ . . . ] előfeltételeitől függ, melyek az egyes személyekben rejlenek: e személyek történeti anyagismeretétől és individuális sajátosságaitól, látóköri szélességétől és beleérzőképességüktől” — a tudomány azonban „az igazság *kimutatását*, megalapozását követeli. Épp ebben áll a tudományosság specifikuma [ . . . ] Az egzakt ismeret logikailag szigorúan megalapozott, logikai műveletek — mindenekelőtt következtetések — útján nyert ismeret. Egyedül ebben áll az egzakt-ság, a tudományos szigorúság” (76—7.). A végzetes tévedés „az intuíció önigazolásában rejlik” (76.).<sup>32</sup>

A nagy kérdésből, hogy egy meghatározott tudományterületen tevékenykedő kutatás „mennyiben képes *kielégíteni* a tudományosság eme feltételeit” (80.),<sup>33</sup> szükségképp következik az egyes kutatási ágak tudományossági fokának a különbözősége, a tudomány-„értékűség” különböző fokozatai.<sup>34</sup> Jean Piaget svájci pszichológus *Bevezetés a genetikus ismeretelméletbe*<sup>35</sup> c. terjedelmes tudományelméleti munkájában a tudományosság egyre csökkenő foka szerint állítja sorba az egyes kutatási területeket. Alapvetőleg a matematikai, a fizikai, a biológiai s végül a pszichológiai és a szociológiai tudományosságot különbözteti meg — a tudományosság foka egyre csökken, ahogy a kutatás logikai műveletei egyre visszafordíthatatlanabbá válnak azáltal, hogy a specifikus kutatási területre benyomul a valóságos, sőt a történeti, s így a logikai műveletek egyre inkább irreverzibilissé lesznek. Alwin Diemer is hasonló gondolatokat fejtett ki. Ő a tudományos kutatás négy tárgytípusát különbözteti meg:<sup>36</sup> „1. az »egzakt« mérhető típust, 2. a viselkedés- (»behavior«) típust, 3. a »humán«-típust, 4. az értelem-típust.” Frey szintén Piaget nyomdokain halad, akit úgy tűnik, nem ismer.<sup>37</sup> „Minél inkább háttérbe szorul a formális, logikai-deduktív elem, az összefüggés annál inkább »elbeszélővé« (narratívává) válik [ . . . ] Tehát e felfogás szerint a hipotetikus deduktív és a hermeneutikai módszer nem annyira egymás ellentétének bizonyul, mint inkább egyáltalán a tudományos módszer pólusainak. A tudományos módszer rendkívül bonyolult alakulat, mely mind logikai-deduktív, mind pedig hermeneutikai elemeket tartalmaz. A konkrét esetekben kisebb vagy nagyobb hangsúly esik az egyes elemekre, s a két módszerséma csak

<sup>32</sup> Vö. STEGMÜLLER: i. h. 362.: „A megértés módszerét ezért olyan eljárásnak kell tekinteni, mellyel alkalmas magyarázatokhoz jutunk, azaz e magyarázatokhoz szükséges hipotézisekre vagy nem hipotetikus belátásokra teszünk szert [ . . . ] A megértés módszere nem nyújt biztosítékot arra, hogy az ilyen módon nyert hipotézisek egyben helyesek is. Nem verifikációs eljárás [ . . . ]”

<sup>33</sup> Vö. FREY: i. h. 38.: „A szcientisták leglényegesebb és döntő ellenérve a hermeneutikával szemben annak állítólagos tudománytalanságára vonatkozik, s kijelentéseinek ellenőrizhetőségét és egyértelmű kommunikálhatóságát veszi célba.

<sup>34</sup> Ezt a kifejezést WOHLGENANT használja, i. h., 197.

<sup>35</sup> J. PIAGET: Introduction à l'épistémologie génétique. I—III. Paris, 1950.

<sup>36</sup> Vö. DIEMER: Zur Grundlegung eines allgemeinen Wissenschaftsbegriffes. ZfW I. 220.

<sup>37</sup> FREY: i. h. 37.

egészen szélsőséges esetekben jelentkezik izoláltan.” Ez pedig azt jelenti, hogy tudományelméleti szempontból tévedésnek, sőt egyenesen értelmetlenségnek látszik a művészetkutatást s ezen belül az irodalomkutatást a matematika, a fizika vagy akár csupán a biológia tudományos mércéjével mérni.

Mármost ebből következően az egyes kutatási ágakra az az elvi kötelesség hárul, hogy világosan és pontosan számot adjanak tudományosságuk határaitól — „lelkiismeretesen be kell vallaniuk hiányosságaikat és korlátaikat”.<sup>38</sup>

A tudományelmélet mai művelői Lessing szellemében újból és újból figyelmeztetik a kutatókat, hogy a tudományosság nem a tudáskincsek látszólag biztos birtoklásában ölt testet, hanem a „meghatározott célok felé való értelmes törekvésben”, bár tudatában kell lennünk, hogy az elérni szándékozott célokhoz „sohasem juthatunk el”.<sup>39</sup> Azoknak a kutatási ágaknak a számára pedig, amelyek megismerési folyamatukban a hermeneutikához kapcsolódnak, az „értelmes törekvésnek” mindenekelőtt azt kell jelentenie, hogy szüntelenül igyekeznek növelni tudományosságuk fokát, azaz olyan eszközök létrehozásán fáradoznak, amelyekkel felül lehet vizsgálni kijelentéseiket. A fogalmi képzelődések mámoros koncertje, a stílusművészkedésben lelt gyönyörűség, az általánosba és a határtalanba, a feltétlenbe és az abszolútba való elkalandozás, amit a mai irodalomkutatás túlfutott kedvel és gyakorol, megfosztja a tudományosságtól, s mint kutatást komolytalanná teszi. A tudományosságra is ügyelő irodalomkutatónak célkitűzéseit és eljárásait illetően mindenekelőtt egy valamit kell tanulnia: szerénységet. Ha Popper még a természettudományokkal kapcsolatban is azt mondhatja,<sup>40</sup> hogy „*Módunkban áll az igazság felé törekedni* [ . . . ], de a biztos tudás nem adatott meg nekünk. *Tudásunk kritikával párosuló találgatás; hipotézisháló; sejtések szövődéke*” —, akkor az irodalomkutató kijelentéseiben a szerénységet nem szégyellni valónak, hanem bizalomgerjesztőnek kellene érezni.<sup>41</sup>

A mai tudományelmélet tehát maradéktalanul elismeri az irodalomkutatásnak azt a jogát, hogy tudománynak vallja magát, s ezért kutatási tevékenységét tudományosan igyekezzék folytatni. Ekkor azonban lényegi és alapvető problémaként tornyosul elé a *tudományontológiai kérdés*.<sup>42</sup> mi képezi kutatásainak tárgyát?

## II.

„Egy tudomány — tanítja Piaget<sup>43</sup> — mindig egy körülhatárolt tárgyat [ . . . ] választ; ha nem sikerül végrehajtania az ilyen körülhatárolást, akkor egyáltalán nem képes tudományos szakkutatásként munkához látni [ . . . ] A tudomány létrejöttéhez tehát lemondásra van szükség, arra az elhatározásra,

<sup>38</sup> Vö. KRAFT: i. h. 80.

<sup>39</sup> Vö. HOLZKAMP: i. h. 30.

<sup>40</sup> POPPER: i. h. XXV.

<sup>41</sup> Ezenkívül az egyes tudományteoretikusok felállítottak különféle követelményeket, melyeket minden tudományos tevékenységnek ki kell elégítenie; KLAUS HOLZKAMP három ilyen követelményt sorol fel („az ismeret teljessége, világossága és kötelező ereje” — i. h. 33.), FILIPPO SELVAGGI ötöt (Enciclopedia filosofica. IV. 443—445.) ALWIN DIEMER pedig tizet (Die Begründung, i. h. 36., megismétli in: Zur Grundlegung, i. h. 213.). A felhasznált fogalmak kutatónként változó száma, a fogalom tárgyának különböző, de mindig teljesen absztrakt megfogalmazása azt a gyanút kelti, hogy ezek a felsorolt „ismertetőjegyek” egyáltalán nem érintik a tudományosság központi kérdéseit, hanem inkább csak figyelmeztetik a kutatót tevékenységének konstitutív alkotórészeire.

<sup>42</sup> Vö. DIEMER: Die Begründung . . . i. h. 9.

<sup>43</sup> PIAGET: i. h. 7., 9.



hogy az elérni szándékozott eredményekről vagy a végzett vizsgálódásokról lehetőleg objektív beszámolót adunk, s ebbe semmiképp sem keverünk bele olyan meggondolásokat, amelyek személyesen talán sokkal inkább érdekelnek bennünket, amelyeket azonban tudatosan és szándékosan kirekesztettünk az általunk körülhatárolt területről.” Mi az irodalomkutatás tárgya? Az irodalomkutatás erre a kérdésre igen különböző válaszokat adott az idők folyamán. Taine kijelentette: „A dokumentumokat kizárólag azért tanulmányozzuk, hogy megismerjük az embert. El kell jutnunk ehhez az élőlényhez; rekonstruálnunk kell; ez az, amit meg kell próbálnunk. Tévútra kerülünk, ha a dokumentumokat úgy tanulmányozzuk, mintha azok önmagukért lennének [ . . . ] Alapjában véve nem léteznek sem mitológiák, sem nyelvek, csak emberek léteznek, akik képeket és szavakat sorakoztatnak egymás után szerveik igényei és szellemük eredeti formája szerint [ . . . ] a valóságos történelem csak akkor kezdődik, amikor a történész a korok távolságán keresztül az eleven embert kezdi szemlélni tevékenységében, szenvedélyeivel és szokásaival, hangjával és arcjátékával, mozgólataival és ruházatával egyetemben, elkülönítve és egészként, mint azt, akitől épp most köszönt el az utcán [ . . . ] minden az individuum révén áll fenn; az individuumot kell megismerni.”<sup>44</sup> Tehát „a történelem alapjában véve pszichológiai probléma”.<sup>45</sup> Scherer hasonló felfogást vallott: „Az irodalomtörténeti kutatás igazi módszere az individuumok források által közvetített sorsából és szellemi tartalmaik pontos elemzéséből indul ki [ . . . ]”<sup>46</sup> A Scherer-iskolának, az úgynevezett „pozitivistáknak” ezért legjellemzőbb teljesítményei közé tartozik az életrajzírás.<sup>47</sup> Moralizáló és vulgarizált formában képviselte Taine felfogását Scherer egyik kortársa, Ludwig Speidel (1830—1906), aki Hermann Bahr előtt Bécs legtekintélyesebb és legbefolyásosabb kritikusa volt: Jacob Grimmről szóló tanulmányában azt írja, hogy egy könyv „csak akkor lehet valóban jelentős, ha a betűk mögött egy férfiú áll, aki kézen fog bennünket, s akinek vezetésére teljesen rábízunk magunkat. Egy jó könyvben a legjobb mindig a szerző.”<sup>48</sup> Leonhard Beringernek, Ermatinger egyik tanítványának *Die literarische Wertung* [Az irodalmi értékelés] (Halle, 1938) című tanulmányában (5) található a következő állítás, mely jól mutatja, hogy ez a „pozitivisták” felfogás milyen mélyen hatott az irodalomkutatás szellemére: „A művész”, azaz a zeneszerző és a képzőművész „a műben és csakis a műben él”, nem így azonban a költő. „A költő jelentősége [ . . . ] a műben és az életben van [ . . . ], s néha nehéz megmondani, hogy melyik területre esik a súlypont.”

Látens előkészítő szakasz után, közvetlenül az első világháborút követő években, a német irodalomkutatás felfogása alapvetően megváltozott az irodalomkutatás tárgyát illetően. A régi iskola egyik képviselője, Paul Bornstein, aki a Hebbel-kutatásban rendkívüli érdemeket szerzett többek közt a *Beszélgetések* tizenkét kötetes kiadásával (Berlin, 1924.), a kiadáshoz írt Előszóban (I. kötet, IX—X.) a bekövetkezett fordulat kortársaként s az ellenfél éleslításával kitűnő jellemzést tudott adni erről a változásról: Az irodalomkutatás „revideálta módszereit s újfajta szemléletmódra és ábrázolásmódra törekszik. Míg azelőtt [ . . . ]

<sup>44</sup> TAINE: i. h. VI—VII.

<sup>45</sup> Uo. XI.

<sup>46</sup> SCHERER a már említett recenzióban, melyet Hettner *Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts* c. művének egyik kötetéről írt, lásd ZMEGAÖ: i. h. 15.

<sup>47</sup> Vö. WERNER MAHRHOLZ: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*. Leipzig, 1932. (2. kiad.) 17.

<sup>48</sup> Vö. SPEIDEL: *Schriften* 1—3. Berlin, 1910. I. 82.

az irodalomtörténet [...] lényegében véve az alkotó művészszemélyiségek ábrázolásában állott, a kutatás az egyestől és a különöstől haladt az általános felé, és — részben a természettudományok hatására — induktív módon járt el, a módszertan fejlődése jelenleg az ellenkező eljárás irányába tart. A dolgokat, az alkotókat és a műveket transzcendens szempontok szerint vizsgálják, formális kategóriákból, esztétikai alapfogalmakból indulnak ki; adott anyagot értelmeznek filozófiailag, és a szellemi áramlatok történetét írják: az esztétikátörténetet. Miközben a művészettörténet már bejárta és megmutatta az utat, az emberi szellemnek a formák állandó változásában is örök alapformáit azok időbeli megjelenésében stílusként próbálják megragadni, a szellemtörténet stílustörténetté válik. Így az individuális pszichológia helyére sokszor az általános pszichológia lép. S amikor kiemelkedő alkotó művészetének monografikus ábrázolásáról van szó, a kutatók félreismerhetetlenül hajlanak arra, hogy teremtő kisugárzásait a jelkép tükrébe fogják be, és a szimbólumból kiindulva elmélkedjenek róla. A művészszemélyiség, mely eddig a naturalizmus szemével nézve túlságosan földhözragadtnak látszott, most ellenkezőleg, metafizikaivá felfokozva és felstilizálva jelenik meg. Az új metodika különféle formáinak az a közös jellemzője [...], hogy az általánosból indulnak ki [...]" Bornsteinnek sikerült igen világosan megfogalmaznia, hogy az irodalomkutatás ezekben az években és a következő évtizedekben lemondott az emberről mint vizsgálódásainak fő tárgyáról — az emberről, mely természetudományi kauzalitás által determinált környező világában maga is kauzális determinációnak van alávetve —, hogy felemelkedjen az emberi gondolatképződmények birodalmába, és pedig absztrakt — filozófiai, pszichológiai, esztétikai — kategóriák, szimbólumok és nagy szintézisek égisze alatt, melyeket immár vizsgálódásai tárgyává nyilvánított. Ez a „szellemtörténeti módszernek” nevezett kutatási irányzat.<sup>49</sup> A kutatás célja — ahogy ezt Bornstein helyesen vette észre — az, hogy vizsgálati területének tapasztalati valóságát meghatározott absztrakt kategóriák szerint tagolva, ezekhez a kategóriákhoz mérje. A *Reallexikon* második kiadásában Erik Lunding a következőt állítja a *Literaturwissenschaft* [Irodalomtudomány] címszó alatt: „A pozitivista-biografikus irodalomtudománytól az idealista-esztétikátörténeti irodalomkutatáshoz való átmenet, mely a XX. század első két évtizedében következett be Németországban, a legnagyobb és leghatásosabb forradalom az irodalomtudomány történetében.”<sup>50</sup> A fordulat persze — miként ez Bornstein szavaiból kiderül, de a régebbi irányzat egész sor korabeli képviselőjének hasonlóképp kritikai, elutasító megnyilatkozása is tanúsítja — látványosan zajlott le; de valóban ez volt a legnagyobb fordulat?

A *Reallexikon* első kiadásában Lempicki volt ugyanennek a címszónak a szerzője.<sup>51</sup> Cikkének első része a *Gegenstand und Einstellung* [Tárgy és beállítódás] címet viseli. „Az irodalomtudomány céljairól és feladatairól vallott nézetek különbözősége — írja Lempicki — arra vezethető vissza, hogy eltérő felfogások alakultak ki az irodalmi tárgyról és vizsgálatának módjáról.” A kutatás különböző irányait két fő irányzatban foglalta össze — ami persze nem sikerülhetett minden erőltetés nélkül —: a poietocentrikus és az ergocentrikus irányzatban, melyeknek aztán további alfajait különböztette meg. Mert épp ez az, amit az

<sup>49</sup> Vö. MAREN-GRISEBACH: i. h. 23.

<sup>50</sup> Reallexikon. 1965. (2. kiad.) II. 198.

<sup>51</sup> Reallexikon. 1926/28 (1. kiad.) II. 280.

irodalomkutatás legnagyobb forradalmának tarthatunk: a felismerés, hogy az irodalomkutatás tárgya nem lehet sem a teremtmény ember, sem az általános „transzcendens” kategóriák, hanem csak a költői műalkotás a maga sajátosságában. Ezt a felismerést a magukat „formalista iskolának” nevező fiatal, harcias orosz irodalomkutatók — különösen leningrádi csoportjuk — fogalmazták meg először világosan, s teljességgel tisztában voltak a változás horderejével, melyet ezzel az irodalomkutatásban előidéztek<sup>52</sup>. Egyik mérsékelt képviselőjük<sup>53</sup>, a később irodalomkutatóként és nyelvészként világhírűvé vált Viktor Zsirmunszkij 1925-ben, tehát az új iskola „viharos fejlődésének” idején,<sup>54</sup> *Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft* [Formaproblémák az orosz irodalomtudományban] c. tanulmányában, mely Vasmer *Zeitschrift für slawische Philologie* című folyóiratában jelent meg, félreérthetetlen világossággal fogalmazta meg az új alapszemléletet (118.): „Az új nemzedék képviselőinek véleménye szerint az irodalmi műveket túlságosan is sokáig tekintették az egyes költők pszichológiáját vagy a társadalmi, morális, vallási és metafizikai koreszméket vizsgáló kutatás anyagának. Az irodalomtörténésznek elsősorban nem a filozófiai világnézet vagy az életérzés értékelésével, nem a társadalmi pszichológiának és ideológiának az individuálissal való kölcsönös kapcsolatában végbemenő történeti fejlődésével és változásával kell foglalkoznia, hanem az irodalmi emlékek mint költői műalkotásnak a specifikus tulajdonságaival.” Németországban ezek a szavak akkor váltak olvashatóvá, amikor Bornstein elszörnyedve volt kénytelen megállapítani a győzelmében biztos „szellemtörténeti módszer” uralmának gyors növekedését a német kutatásban.

Az irodalomkutatás tárgyának a felfogásában bekövetkezett új fordulat — mely később széles körben érezte hatását — a lírai költemények „értelmezésének”, „interpretációjának” a formájában tört be a német kutatásba; 1942-ben jelent meg Heinz Otto Burger szerkesztésében a *Gedicht und Gedanke* [Költemény és gondolat] c. gyűjteményes kötet, melynek alcíme: *Auslegungen deutscher Gedichte* [Német költemények interpretációi]. A kötet harminc munkatársának az volt a feladata, hogy „interpretációikban”, melyeket harminc különböző költeményről készítettek, „megmutassák, hogy hogyan történik a költemény értelmezése” — az Előszóban így határozta meg a szerkesztő a gyűjteményes kötet célját (5.), — majd a következőket írta (6.): „Talán általában elmondhatjuk, hogy a germanisztikában az egyes költői mű interpretációja [ . . . ] nem mindig részesül az őt megillető jogokban a nagy, átfogó összefüggések bemutatása mellett. Az egyes mű interpretációja képezi az irodalomtudomány alapját [ . . . ]”

Néhány évvel ezután egy német kutató megismételte Zsirmunszkij 1925-ben német nyelven közreadott meghatározását az irodalomkutatás tárgyról: Wolfgang Kayser *Das sprachliche Kunstwerk* [A nyelvi műalkotás] c. könyvében, mely 1948-ban jelent meg először s mindmáig a legelterjedtebb és legnépszerűbb német nyelvű elméleti bevezetés az irodalomkutatásba, a bevezető részbe beiktatott egy szakaszt, melynek a *Der Gegenstand der Literaturwissenschaft* [Az irodalomtudomány tárgya] címet adta, s melyet azzal az állítással fejezett be, hogy „a költői mű mint költői mű az irodalomtudomány centrális tárgya”. De azonnal hozzáfűzte, hogy ha ez így van, „akkor a mű keletkezésére, forrásai-

<sup>52</sup> Vö. B. TOMASEVSKIJ: La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. *Revue des études slaves* VIII. 1928. 226.

<sup>53</sup> Uo. 239.

<sup>54</sup> Vö. VICTOR ERLICH: *Russischer Formalismus*. München, 1964. 96.

ra, hatására, az általa gyakorolt befolyásra, az áramlatok, korszakok stb. szempontjából tekintett jelentőségére vonatkozó kérdéseket, s mindenekelőtt azokat, amelyek elvezetnek a mű költőjéhez és vele foglalkoznak, olyan tágabb kérdéskörnek tekinthetjük és kell tekintenünk, amely az irodalomtudomány említett centruma körül helyezkedik el". A kutatás további haladására nézve végzetesnek bizonyult az a körülmény, hogy sem Kayser, sem más nem vizsgálta meg, hogy ehhez a „tágabb körhöz” tartozó kérdések milyen vonatkozásokban állnak egymással és „az irodalomtudomány centrális tárgyával”. Egyenrangú kérdéseként helyezkednek el egymás mellett? Fontosságuk tekintetében valamennyien egyenlő távolságra vannak a centrumtól? Vagy van itt valami hierarchikus tagolódás, mely a kölcsönös vonatkozások jellegéből ered, a jelentőség fokozatrendszerre? A megoldatlan kérdések kedvezőtlenül hatottak a „centrális tárggyal” foglalkozó kutatásra.

Wellek például nem fordított különösebb figyelmet erre a kérdéskomplexumra. Úgy látszik, elintézett kérdésnek tartja, hogy mit kell az irodalomtudomány „centrális tárgyának” tekinteni (Bevezetés Wellek-Warren *Az irodalom elmélete* negyedik részéhez); e könyv második fejezetében azt a kérdést vizsgálja, amelynek Kayser is nagy figyelmet szentelt, hogy tudniillik az emberi szellem milyen nyelvi produktumait lehet ahhoz az „irodalomhoz” tartozónak tekinteni, amely az irodalomtudomány tárgyát kell, hogy képezze.<sup>55</sup> Viszont különösen foglalkoztatja az a kérdés, hogy milyen viszony van „az irodalomelmélet, az irodalomkritika és az irodalomtörténet” között,<sup>56</sup> és szívvel-lélekkel kiáll az értékelési fogalmaknak az irodalomkutatásba való bevezetése mellett, ami véleménye szerint elengedhetetlenül fontos.<sup>57</sup> Az irodalomkutatás három fő irányáról szóló, széles körben elterjedt és állandóan ismételt tanítás azonban semmi egyéb, mint látszatprobléma. Az orosz formalista iskola erre a kérdésre is útmutató választ adott, követőkre persze nemigen talált: „Sklovszkij és Eichenbaum számára az irodalomtörténet nem elkülönített kutatási terület volt, hanem az irodalmi problémák sokféle vizsgálati módja közül az egyik.”<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Amikor RÜDIGER (i. h. 232.) elkeseredetten támadja Welleket és Warrent az irodalomtudomány tárgyának a költői műalkotásra való korlátozása miatt, amit pedig Kayser is megtett, figyelmen kívül hagyja az irodalom egyik sajátosságát, melyet Mukařovský részletesen és teljesen meggyőzően határozott meg, hogy ti. „A művészet és a művészetten kívüli világ közt az átmenet mindig cseppfolyós, sokszor egyáltalán nem lehet megállapítani.” Ennek ellenére meg lehet állapítani egy alapvető különbséget, mely azon nyugszik, hogy a művészetben az esztétikai funkcióknak domináns szerepe van, míg a művészetten kívül, ha jelen is van, másodlagos jelentőségű” (Kapitel aus der Ästhetik., Frankfurt am Main, 1970. 17.); Tomasevskij tömören fogalmazta meg ezt a felismerést; „A költői nyelv fogalma és a költői műalkotás nyelvének fogalma nem fedi egymást teljesen.” In: Teorija literatury. Moszkva-Leningrád, 1927. (3. kiad.) 10.

<sup>56</sup> Külön tanulmányként is megjelent in: RENÉ WELLEK: *Concepts of Criticism*. New Haven—London, 1963. 1.

<sup>57</sup> Vö. továbbá RENÉ WELLEK: *Stylistics, Poetics and Criticism*. In: *Discriminations*, New Haven—London, 1970. 327.

<sup>58</sup> Vö. ERLICH: i. h. 100.; Ma Letman hangsúlyozza, hogy a strukturalizmus egyáltalán nem ellensége a történetiségnek — ellenkezőleg, a fő feladat épp abban áll, hogy az egyes művészi struktúrákat képesek legyünk nagyobb egységek, a „kultúra”, a „történelem” elemeiként megérteni; a szinkronikus és a diakronikus (történeti) elemzés ellentétének, bármennyire is hasznos volt a múltban, ma már nem elvi, hanem csak heurisztikus jellege van (Литературоведение должно быть Наукой. Вопросы литературы. 11, 1967. 94.). Sőt Wellek és Warren is azzal a megállapítással fejezi be könyvének negyedik fejezetét, hogy az irodalomkritika és az irodalomtörténet bármiféle elvi különválasztása mindkettőnek csak árthat.

Úgy látszik, a kutatásnak nem sikerült eljutnia addig a felismerésig, hogy tudományossága nem irányának kijelölésétől, hanem tárgyának pontos meghatározásától függ.

Az irodalomtudomány újszerűen meghatározott tárgya iránt megnyilvánuló lelkesedés eleinte elfedte azokat a komplex és súlyos problémákat, amelyeket az új meghatározás kellőképp részletes átgondolása feltétlenül napvilágra hozott volna. A folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben, monográfiákban megjelenő műértelmezések bozótjának, mely ezen a kritikátlanul elfogadott alapon mértéktelenül elburjázott, végül elégedetlenséget kellett kiváltania. Rüdiger összegyűjtötte az ellenvéleményeket;<sup>59</sup> de évek múlva maga Wolfgang Kayser is ugyanezt az elégedetlenséget érezte. A *Das Groteske* [A groteszk] c. munkájához írt Előszóban hangsúlyozta: „A szerző mindenképp fontosnak tartotta, hogy a struktúrakutatás modern eszközeivel elért eredményeket hasznosítsa a történeti vizsgálódásban. A faiskola módjára egymás mellett sorakozó interpretációk kezdenek unalmassá válni, ismét az erdő sűrűjébe kíváncskozunk.”<sup>60</sup> — Az orosz „formalista iskola” esetében nem volt szó ilyen elégedetlenségről, hanem vihar tört rájuk, mely elsöpörte őket. Felesleges hangsúlyozni, hogy a „marxizmus kontra formalizmus” vitával járó politikai nyomás lehetetlenné tette az „iskola” nézeteinek következetes továbbfejlődését és kikökengette vágányából;<sup>61</sup> de az Erlich által rajzolt képből az is kiderül, hogy az „iskola” a maga fogalomrendszerén belül mily kevésbé bizonyult képesnek arra, hogy a rázúduló fogalmiságot saját rendszeréhez idomítsa és feldolgozza: „Tulajdon hiányosságai érzete nyomasztotta őket.”<sup>62</sup> Hiszen a formalista tábor egyik tagja, Viktor Zsirmunszkij, akit az „ortodoxok” is maguk közé számítottak, már 1928-ban, tehát akkoriban, amikor a „formalista iskola” még uralkodónak tekinthető Oroszországban, *Voproszi literatury* [Az irodalom kérdései] (Leningrád) c. tanulmánykötetének Előszavában energikusan szakított Sklovszkij és Eichenbaum nézeteinek egyoldalúságával. Ha tehát így az irodalomkutatás tárgyának történetileg utolsó meghatározása elégtelennek bizonyul, akkor felmerül a kérdés, hogy egyáltalán miképp lehet, illetve kell meghatározni egy kutatási ág tárgyát.

E kérdés megoldását mindenesetre nem szabad valahogy úgy képzelni, mintha „az egyes tudományoknak csupán fel kellene osztaniuk egymás között a valóságot, ahogy például egy tortát felszeletelünk, s problémák tulajdonképpen csak azért keletkezhetnének, mert vitatott, hogy a valóságnak egy meghatározott darabját ez vagy az a tudomány jogosult »bekebelezni«” — mert „a tudományok tárgyai [ . . . ] bár olyan önállóknak kell tekinteni őket, hogy lehessen bennük valami »kutatni való«, megjelenési módjukban erősen függenek a tudományos kérdésfeltevés jellegétől, melynek révén szert tettünk rájuk. Tehát »a« tudomány szétválása az egyes »tudományokra«, melyekhez egy-egy tárgy tartozik, messzemenően azzal magyarázható, hogy a hétköznapi túlhaladó kérdésfeltevésnek különböző módjai vannak.”<sup>63</sup> Mire irányultak tehát a német irodalomkutatás kérdései?

A „pozitivistá módszer” magától értetődően kutatta a költő életének valamennyi részletét, „még a költők kifizetetlen számlái is tanulságos dokumentu-

<sup>59</sup> RÜDIGER: i. h. 241.

<sup>60</sup> W. KAYSER: *Das Groteske*, Oldenburg—Hamburg, 1957. 10.

<sup>61</sup> Vö. ERlich: i. h. 109.

<sup>62</sup> Uo. 147.

<sup>63</sup> Vö. HOLZKAMP: i. h. 43—44.

mok voltak számára [ . . . ] A költők életének minden egyes napját igyekezett rekonstruálni [ . . . ]"<sup>64</sup> De kutatta a költő művészetének eszközeit és kellékeit is, melyeket úgy kezel, mint a zálogtárgyakat szokás: anyagok, motívumok, alakok szerint — sőt „speciális kutatásaiban”<sup>65</sup> még egyebek szerint is. A német irodalomkutatás mind ez ideig leggazdagabb recenzíós orgánumának, a Julius—Eliasch-féle *Jahresberichte für neuere deutsche Literaturwissenschaft*nak az V. kötetében (1897), mely az 1894-es év szakirodalmi termését ismerteti, az I. 4. szakaszban (*Kulturgeschichte*) 236. tételként bizonyos Beyer (keresztnevét nem említik) tanulmányát regisztrálják, melynek címe: *A savanyúkáposzta a költészetben és a prózában* [Das Sauerkraut in Poesie und Prosa]. A recenzens (G. Liebe) megjegyzi, hogy „a savanyúkáposzta irodalmi méltatásának hálás anyagát [ . . . ] még nem dolgozták fel elég alaposan”.

A „szellemtörténeti módszer” átszellemítette a savanyúkáposztát: olyan kérdésekkel foglalkozott mint *A szerelem felfogása a XVIII. század irodalmában és a német romantikában* [Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik] (Kluckhohn, 1922), *Halálgondolatok a német költészetben a középkortól a romantikáig* [Todesgedanken in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik] (Rehm, 1928.) sőt *A Goethe-kor szelleme* [Geist der Goethezeit] (Korff, 1923-tól).<sup>66</sup> A kutatás aggályok nélkül merített a képzett főnevek áttekinthetetlen készletéből, melyet a német nyelv, hála a főnevesítésre s különösen a semleges nemű melléknévek főnevesítésére való csaknem korlátlan képességének, a méhében rejt, s kérdéseinek tárgyául olyan fogalmakat választott, melyeket mintha kifejezetten e kérdések céljára találtak volna ki.

E kérdésfeltevések jelentőségét a háború utáni években erősen elhalványította a költői műalkotásra vonatkozó kérdés, az *interpretáció*. Ha megpróbáljuk figyelmesen és elfogulatlanul végigolvasni a megjelent líra- elbeszélés- és dráma-interpretációkat — legalábbis az ismert gyűjteményes kötetekben levőket és a szakfolyóiratokban publikált anyagnak legalább egy részét —, akkor elképedve és tanácstalanul fogjuk a fejünket. Ahhoz, hogy az újfajta kérdésfeltevés a tudományosságnak akár a legalacsonyabb fokával is rendelkezze, a különböző interpretációknak — metaforikusan szólva — közös fogalmi koordináta-rendszerrel kellene rendelkezniük, ugyanazon a fogalomhorizonton belül kellene mozogniuk, hogy az elemzett művek egymáshoz viszonyított helyzete és a rendszerben elfoglalt helye felismerhető és felülvizsgálható legyen. Erről azonban szó sincs. Az interpretációk ilyenképp felhalmozódott korpuszán belül hiába keresünk közös módszertani gondolatot, általánosan vagy legalább a többség által elfogadott, kötelező kutatási szempontokat. Az interpretáció elismert teoretikusa, Emil Staiger kijelentette, hogy egy költemény két különböző interpretációja egyaránt „igaz” lehet, s nem feltétlen állnak egymással ellentmondásban „akkor sem, ha részleteikben és egészükben semmi közük egymáshoz”,<sup>67</sup> s ezzel felállította az interpretáció tudományos kötetlenségének az elméletét. Walter Höllerer ezt kiegészítette az interpretáció módszertani kötetlenségének a

<sup>64</sup> Vö. ALFRED HOLZINGER: Die Kunst des Interpretierens. Neue Wege der Literaturwissenschaft. Wort in Zeit, 6, 1960. H. 6, 56.

<sup>65</sup> Vö. MAHRHOLZ: i. h. 17.

<sup>66</sup> Azzal, hogy itt és később megemlítünk egyes ismert irodalomtudományi műveket, semmiképp sem ismeretértékükről akarunk ítéletet mondani. — Gaston Bachelard művei összekötő láncot képeznek a savanyúkáposzta és a szellem között.

<sup>67</sup> Vö. E. STAIGER: Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1955. 52.

tanával: tíz interpretációs módszert különböztet meg,<sup>68</sup> melyek a gyakorlatban rendszerint „halmozottan keveredve”, sőt „okosan kiegyensúlyozva” jelennek meg. A tíz módszer között a költészet formai vonásainak a feltárása és a stilisztikai interpretáció csak a nyolcadik, illetve a kilencedik helyen következik.

A kutatás tanácstalansága nemcsak német nyelvterületen, hanem az angolszász országokban is nagy mértékben kompromittálta az uralkodó „interpretációt”, s mint a megismerés módszeres útját gyanússá tette. Az eddigi eljárás legmegalapozottabb és legpontosabb kritikáját Jost Hermand fogalmazta meg *Szintetikus interpretáció*<sup>69</sup> c. könyvének utolsó fejezetében, mely hadat üzen a nyugati kutatás „tudatos antitörténetiségének” (164.): „Mert végül is a művészetben lényegesen több dolog érdekel bennünket, mint a pusztá forma — tulajdonképpen minden [ . . . ] Ki kívánna például egy regény esetében a nyelvi tényezők és a formális struktúra minőségei mellett lemondani a tisztán »tartalmiról«: a politikai elkötelezettségről, a személyes érintettségről, a történelmi perspektívák gazdagságáról, a szociológiai ismeretekről, a pszichológiai finomságokról, sőt akár arról az egyszerű tényről, hogy „hogyan végződik?” (167.) Ha az irodalomkutatás, fejtegeti tovább Hermand, „valóban érvényre kívánja juttatni tulajdon lényegét, akkor nem kerülheti el, hogy a felhalmozott anyag óriási mennyisége ellenére is állandóan a »teljes elemzés« ideálja felé törekedjék, hogy a legapróbb részletet is egy egyetemes összefüggésbe helyezze, mely minden komolyan vehető interpretáció elengedhetetlen követelménye. S ez azzal jár, hogy az összes többi »történeti« beállítottságú szellemtudományhoz hasonlóan, állandóan át kell lépnie saját határait, hogy ne veszítse szem elől kutatási tárgyainak az összes többi kultúrtörténeti vagy szellemtudományi diszciplínával való, látszólag vég nélküli összefonódását . . . Mert a történeti jelenségek természetéből fakad, hogy a valóság bizonyos mennyiségű eleméhez kötődnek, melyek nélkül valahogy mindig elvontak maradnak.” (169—70.) Hermand ezzel valami olyasmira hívja fel az irodalomkutatás figyelmét, amit az vétkes módon nem vesz tudomásul, amióta Oroszországban fellépett a „formalista iskola”, majd pedig nyugaton kidolgozták azokat a kutatási alapelveket, amelyeket a formalisták hirdettek elsőként; s ez a következő: a költői műalkotásnak az irodalomkutatás centrális tárgyává tétele azt a követelményt is magában foglalja, hogy számos igen különböző jelentéssík metszéspontját, állandóan táguló koncentrikus kérdéskörök hosszú sorának a középpontját lássuk benne. A költői, irodalmi, nyelvi műalkotásnak<sup>70</sup> az irodalomkutatás központi tárgyává való kinevezése nagyon hasznos csatakiáltásnak bizonyult azok ellen az alapelvek, szempontok és kutatási módok ellen indított harcban, amelyeket a kutatás elavultnak és túlhaladottnak, tevékenységét gátlónak és beszűkítőnek érzett. Ahhoz azonban kevés, hogy felépülhessen rajta az új irodalomkutatás.

*Az irodalomkutatás legsürgetőbb feladata ma az, hogy tárgyát újradefiniálja.* Mivel a kutatás története megmutatta, hogy a kutatás szempontjából igen sok kérdésfeltevésnek van lényeges jelentősége, az említett új meghatározást úgy kell kialakítani, hogy minél átfogóbb legyen, még ha esetleg továbbra is a költői műalkotásnak jutna belőle az oroszlánrész. Egyes fogalmak vagy akár egyes

<sup>68</sup> MAY Zu Fragen der Interpretation c. tanulmányához írt utószavában. DVJ 33. (1959.) 633.

<sup>69</sup> J. HERMAND: Synthetisches Interpretieren. München, 1968.

<sup>70</sup> Vö. ERMATINGER: Das literarische Kunstwerk. 1921.; (3. kiad. 1939.); WALZEL: Das Wortkunstwerk. 1926.; INGARDEN: Das literarische Kunstwerk. 1931. (3. kiad. 1965.); KAYSER: Das sprachliche Kunstwerk. 1948. (15. kiad. 1971.).

tételek nem elegendők e meghatározás céljára. Amikor a *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* [Az irodalomtudomány és a társadalomtudományok] c. gyűjteményes kötetet bevezető „Előzetes megjegyzések”-ben azt olvassuk, hogy „A szociológiai, politikai gazdaságtani, szociálpszichológiai és politológiai tényeknek az irodalomkritikába való bevonásával a szerzők azt akarják tudatosítani, hogy az irodalom és a művészet egyúttal társadalmi, politikai, szociálpszichológiai folyamat” — akkor a szerzők más szavakkal épp azt mondják, hogy az irodalomkutatás tárgyának eddigi meghatározása véleményük szerint nem kielégítő, túl egyoldalú és túl szűk, s munkájuknak épp az a célja, hogy ezt a meghatározást — teljes joggal — kibővítse.

Ha a kutatók nem lennének hajlandók annak a nehéz feladatnak szentelni magukat, hogy közösen és türelmesen átgondolják kutatásuk alapjait, akkor tisztában kell lenniük azzal, hogy tudatosan kérdésessé teszik kutatási águk további fejlődésének a tudományosságát: az, hogy az irodalomkutatás fő problémáira tudunk-e a kutatás jelenlegi helyzetének megfelelő választ adni, végső soron sok tekintetben attól függ, hogy erre az alapkérdésre sikerül-e olyan választ adnunk, amely megfelel a kutatás mai állásának.

A válasz nem fog valami örök igazságot adni a kezünkbe: a kutatás további fejlődése majd ismét új meghatározásokat tesz szükségessé. *Korunk a magát követeli.*<sup>71</sup>

### III.

Az egyik ellenvetés, melyet gyakran felhoznak az irodalomkutatás tudományossági igényének a jogossága ellen, épp a költői műalkotásra vonatkozik, melynek, mint említettük, kétségkívül kiemelkedő helye lesz az irodalomkutatás tárgyának minden jelenlegi vagy jövőbeni újradefiniálásában. Ha a kutató a műalkotást műalkotásként akarja meghatározni, akkor előbb át kell élnie műalkotásként — ámde akkor hogyan lehet e szükségképp szubjektív tapasztalat kifejezését objektíve, illetve interszubjektíve érvényes ítéletek megfogalmazásával változtatni? Korunk egyik vezető német természetkutatója, a Nobel-díjas Max Born azt tanítja, hogy e tekintetben *a természettudományok és a szellemi tudományok között feltehetőleg csak fokozati, nem pedig lényegi különbség van.* 1964 júniusának végén a (kémiai) Nobel-díjasok ülésén tartott *Symbol und Wirklichkeit* [Szimbólum és valóság] c. előadása az *Universitas* című folyóiratban jelent meg (XIX, 1964. 817. kk.). Gimnazista korában, írja ebben Born, szívesen tartózkodott egyik unokafivére társaságában, aki akkor már egyetemista volt — vegyész —, emellett azonban filozófiai előadásokat is hallgatott, melyek nagy hatást tettek rá. Unokafivére egyszer azt a váratlan kérdést szegezte neki, hogy mire gondol, amikor a falevelet zöldnek vagy az eget kéknek mondja. „Én — meséli Born (818.) — nagyon feleslegesnek tartottam ezt a kérdést, és

<sup>71</sup> RÜDIGER szerint (i. h. 233–4.) „Azt a kérdést, hogy mi az irodalom, s így azt, hogy mi az irodalomtudomány tárgya, valószínűleg egyáltalán nem lehet elvileg megválaszolni, hanem csak [...] az irodalom személyes élménye alapján. Ez nem jelent sem agnoszticizmust sem [...], hanem egyszerűen a pontatlansági tényező elismerését, mely ellentétben az »egzakt« tudományokkal, minden szellemi tudománynak per definitionem sajátja.” Rüdiger joggal hivatkozik arra, amit ő „pontatlansági tényezőnek” nevez (lásd amit fentebb az 1. szakaszban mondtunk), de rossz helyen alkalmazza: egy tudományos igényű kutatási diszciplína tárgyának a meghatározása nem tűr semmiféle pontatlansági tényezőt. Ha itt megengedjük a pontatlansági tényezőt, akkor az irodalomkutatást felelőtlen esszécizmussá degradáljuk.



így válaszoltam: »Pontosan arra gondolok, hogy zöld vagy kék, mert ilyennek látom, mint ahogy te is ilyennek látod.« Ő azonban elégedetlen volt a válasszal: »De honnan tudod, hogy én zöldnek látom, pontosan úgy, mint te?« Mire ezt feleltem: »Mert természetesen minden ember ilyennek látja«, de ő ezzel is elégedetlen volt: »De hát vannak színvakok, akik másképp látják a színeket, például nem tudják megkülönböztetni a zöldet a pirostól.« Így végül sarokba szorított és megmagyarázta, hogy nincs olyan eszköz, amellyel megállapíthatnánk, hogy mit érez egy másik ember, sőt annak az állításnak sincs igazán értelme, hogy ugyanazt érzi, amit én. — Így értettem meg, hogy alapjában véve minden szubjektív, minden, kivétel nélkül. S ez úgy hatott rám, mint valami sokk. — A probléma nem az volt, hogy hogyan lehet különbséget tenni a szubjektív és az objektív között, hanem egyáltalán azt kellett megértenem, hogy hogyan lehet megszabadulni a szubjektívtól és objektív kijelentéseket tenni. Már most előrebocsátom, hogy egyetlen filozófusnál sem találtam olyan választ, amely kielégített volna, hanem a fizikával és annak rokon tudományaival való foglalkozásom eredményeképp magam jöttem rá életem végén arra a válaszra, amelyet némi képp elfogadhatónak tartok.” Born válasza, melyet „fizikai gondolkodási módszerként” fejt ki (822. kk.), az irodalomkutatás számára is rendkívül fontos. A „gondolkodási törvények”, melyekre Born e „módszereket” építi, a következők: „a) Eldönthetőség [ . . . ] Ne használj olyan fogalmakat, amelyekről elvileg nem lehet eldönteni, hogy a konkrét esetekben odaillők-e vagy nem . . . b) Összehasonlíthatóság [ . . . ] A kérdést, hogy az a zöld, amelyet én látok, ugyanaz a zöld-e mint amelyet te látsz, azért nem lehet eldönteni, mert ilyenkor egyetlen érzéki benyomást próbálunk megérteni egymással, Ez valóban lehetetlen. De már ugyanazon érzékszerv két benyomása, pl. két szín esetében is vannak közvetett, eldönthető, objektíve felülvizsgálható kijelentések, melyek az összehasonlításon alapulnak, mindenekelőtt a hasonlóságról és a különbségről (helyesebben: a megkülönböztethetetlenségről és a megkülönböztethetőségről [ . . . ] szóló ítéletek. Ebben kétségtelenül egyetérthet két szubjektum. Bár nem tudom elmondani a másik embernek, hogy mit érzek, amikor valamit zöldnek nevezek, de megállapíthatom — s ugyanígy a másik is megállapíthatja —, hogy amikor én két falevél zöld színét azonosnak látom, ő szintén azonosnak látja. Ezen alapul például a mutatóval működő mérőműszerek leolvasása („ahol két vonal, a mutató és a skála rovátkája fed egymást”) —, márpedig „a kísérleti fizika nagyrészt skálák leolvasásában áll [ . . . ] c) Struktúrák [ . . . ] Nem tudom, hogy amit most mondani fogok, valamennyi tudományra, a kultúr- és szellem-tudományokra is érvényes-e. Csak az egzakt természettudományokról beszélek, mert ezeket alaposabban ismerem. E tudományokban matematikai szimbólumokat használnak, ezeknek van egy sajátosága: struktúrákat tesznek láthatóvá. — A matematika nem más, mint a gondolkodásstruktúrák kutatása, melyek a matematikai szimbólumokban rejlenek.”

Mármost a Max Born által megfogalmazott gondolkodástörvények ugyanígy érvényesek az irodalomkutatásra is: megmutatják neki, hogy a kutatás alaposan átgondolt fogalomnyelvének alapvető jelentősége van; ezenkívül az összehasonlíthatóság alapelve megtiltja a kutatásnak, hogy az esztétikai önkívület misztikusan átszellemült „lényeglátását” készpénznek vegye, megköveteli, hogy a kijelentések felülvizsgálhatók legyenek a tények összehasonlítása révén. Ahogy Hans-Egon Hass mondja,<sup>72</sup> „nemcsak az értékelés aktusa változtatja

<sup>72</sup> H.-E. HASS: Das Problem der literarischen Wertung. Darmstadt, 1970. (2. kiad.) 59.

fogalmisággá a költészet fogalomnélküliségét”, hanem egyáltalán az irodalomkutatás nagy része ezen alapul, mint ahogy nem csupán az értékelés foglalja magában „az értékelendő tárgy más, hasonló tárgyakkal való összehasonlításának a mozzanatát”,<sup>73</sup> hanem az egész irodalomkutatás tudományossága „az összehasonlítás mozzanatától” függ. Talán felesleges bizonygatni, hogy a költői alkotásokban rejlő struktúrák megismerése ma a kutatás alapelveihez tartozik; ez a körülmény azonban azt a sürgető feladatot rója a kutatásra, hogy teremtsen meg a struktúrák ismeretének megfelelő irodalomtudományi struktúrafogalmakat.

#### IV.

Leinfellner meghatározása szerint a tudományos ismeret egyik kritériuma, hogy leírásait „olyan összefüggő tételekben, illetve tételrendszerekben, tétel sorokban” adja meg, amelyek „elméleti fogalmakat tartalmaznak”.<sup>74</sup> Gerhard Frey a tudomány egyik alapkonzenciójaként határozza meg<sup>75</sup> „a tudományos ismeretek egyértelmű és biztos kommunikálhatóságát [ . . . ] Arra kell törekednünk, hogy a tudományos közlést olyan egyértelművé, biztossá és világossá tegyük, amennyire csak lehetséges [ . . . ] Hogy ezeket a kritériumokat biztosítani tudjuk, speciális tudománynyelveket használunk. Egy ilyen tudomány nyelv a legegyszerűbb esetben abban áll, hogy a természetes nyelvet vagy más szóval a köznyelvet minél pontosabban definiált speciális tudományos fogalmakkal egészítjük ki.” „A nyelv, melyet a szükség szült, a művészetben éri el csúcát” — Hugo Schuchardtnak ezeket a szép és találó szavait<sup>76</sup> szinte változtatás nélkül lehet elmondani az emberi gondolkodás fogalomképzéséről is: a szükség szülte, s a tudományos fogalomban éri el csúcát. A csúcsra vezető útját szakavatott és biztos kézzel vázolta fel Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen* [A szimbolikus formák filozófiája] c. monumentális művében (Berlin, 1923—1929.), különösen annak *Phänomenologie der Erkenntnis* [Az ismeret fenomenológiája] c. harmadik kötetében (1929). „A nyelvi fogalomtól a tudományos fogalom felé való haladás nem azoknak a szellemi folyamatoknak a megfordításában áll, amelyek a nyelv képződése alapul”, magyarázza Cassirer (383.), „hanem azok folytatásában és *ideálissá* fokozásában. A nyelvi fogalmakat végső soron ugyanaz a szellemi erő változtatja »tudományos« fogalmakká, amely kifejlesztette őket a »szemléletes« fogalmakból.” „Látható — olvassuk az 53. oldalon — hogy minden elméleti meghatározásnak és a lét minden elméleti megragadásának nélkülözhetetlen előfeltétele, hogy a gondolat nem közvetlenül fordul a valóság felé, hanem jelrendszereket hoz létre, s megtanulja, hogy e jeleket hogyan kell a tárgyak »helyettesítőjeként« használni. Amilyen mértékben érvényre jut a helyettesítésnek ez a funkciója, oly mértékben kezd a lét rendezett egésszé, világosan áttekinthető összefüggésrendszeré válni.” A tudomány egzaktságának épp az a mércéje (54.), „hogy csak olyan kijelentéseket enged meg, amelyek lefordíthatók a jelek nyelvére, mégpedig olyan jelekére, amelyeknek szigorúan és egyértelműen meghatározható az értelme”. Így a tudományos fogalom alapfeladataként jelenik meg, „hogy azt, ami a szemléletben szét van szóródva, sőt ami épp a szemlélet szempontjából teljesen diszparát, összevonja

<sup>73</sup> Uo. 79.

<sup>74</sup> Vö. 15.

<sup>75</sup> Vö. FREY: *Möglichkeiten und Grenzen* . . . 18.

<sup>76</sup> Vö. SCHUCHARDT-BREVIER, Halle, 1922. 211.

azáltal, hogy új ideális *vonatkoztatási pontot* jelöl ki számára. A különös, az előzőleg még szanaszét törekvő, miközben e vonatkoztatási ponthoz *igazodik*, az iránynak ebben az egységében a *lényeg* új egységét kapja, — amikor is épp magát ezt a lényegét nem ontikusan, hanem logikailag, a jelentés tiszta meghatározásaként kell felfogni.” Az ilyen fogalom (338.) „nem kész út, hanem *magának* az úttörésnek a funkciója [ . . . ] nemcsak *rálép* egy kész, már ismert útra, hanem annak *elkészítésében* is segít” — „tehát — olvassuk később (355.) — a fejlett ismeretben is kísérlet, kezdeményezés, probléma marad minden újonnan szerzett fogalom: értéke nem abban áll, hogy meghatározott tárgyakat »ábrázol«, hanem abban, hogy új logikai perspektívákat tár fel, s ennek révén lehetővé teszi a megismerés számára, hogy egy meghatározott kérdéskomplexum egészét új módon tudja keresztütekinteni és áttekinteni” — mert „a kutatás nem kezdődhet meg, amíg nincsenek megvonva a megismerés meghatározott irányvonalai, ahogyan ez a fogalomban történik”. Így jut el Cassirer a végső megállapításhoz (391—392.): „A nyelv [ . . . ] maga az eleven áramlás, mely egyre újabb alakokat tűr ki magából. Ebben rejlik tulajdonképpeni és eredeti ereje; ugyanakkor azonban a fogalom és a fogalmi gondolkodás szemszögéből nézve ebben áll hiányossága is. Mert a fogalom szigorú értelemben véve épp e hullámzást akarja valami cél felé irányítani, szilárdságot és *egyértelműséget* követel. Minden meghatározatlanságot és elmosódottságot, melyet a nyelv *létrejöttében* kénytelen elviselni, *létében* le kell küzdeni és fel kell számolni. S bár ezért a fogalom sem nélkülözheti és megkívánja, hogy szimbolikus »jelekben« ábrázoljuk, nem elégzik meg bármilyen jellel, hanem egészen meghatározott követelményeket támaszt, s ezeket a jelek világának, melyekbe belemerül, ki kell elégítenie. Az első ilyen követelmény az *azonosság* posztulátuma: »ugyanazon« tartalom számára mindig »ugyanazt« a jelet kell választani. A »jel« és a »jelentés« között szigorú egyértelmű hozzárendelést igyekszünk teremteni.”<sup>77</sup> S ez az alapvető posztulátum egy további követelményt foglal magában. Minden új fogalom, melyet a tudományos gondolkodásban létrehozunk, eleve e gondolkodás egészére, a *lehetséges* fogalomalkotás egészére van vonatkoztatva. Hogy a fogalom mi és mit jelent, az attól függ, hogy minek számít ebben az egészben. Minden „igazság”, melyet a fogalomnak tulajdoníthatunk, azon alapul, hogy a fogalom állandóan és maradéktalanul igazolódik a gondolkodás tartalmainak és tételezéseinek az összességével szemben. A fogalommal szemben támasztott eme követelményből a fogalom*jelek* számára az a követelmény származik, hogy önmagában zárt rendszert kell képezniük.”<sup>78</sup>

Cassirer magyarázataiból több szükségszerű következtetést kell levonnunk. Először is, az olyan tudományos fogalmak alkalmazása nélkül, amelyeket Cassirer és más tudományteoretikusok a kutatásban szokatlan egyvetértéssel követelnek, egy kutatási diszciplína eleve nem lehet tudományos, az illető kutatási irányt nem lehet tudományosnak nevezni; másodsor világosan kiderül, hogy a tudományos fogalmak egy számukra inherens módszerességet involválnak, tehát csak az ilyen fogalmak használata teszi lehetővé, hogy a kutatás

<sup>77</sup> Vö. WOHLGENANT: i. h. 65.: a tudomány megköveteli, hogy „minél pontosabbá és egyértelműbbé tegyük az alkalmazott kifejezéseket és azokat a szabályokat, amelyek szerint alkalmazzuk őket”.

<sup>78</sup> STEGMÜLLER szerint (i. h. II. 190. 19.) „a tudományos osztályozási fogalmak két adekvátsági feltétele (I). Az egyes fogalmak által rögzített osztályoknak *élesen el kell határolódnuk egymástól* [ . . . ] Az egyes osztályoknak *kölcsönösen ki kell zárniuk egymást*. (II) [ . . . ] az osztályozásnak *kimerítőnek kell lennie* [ . . . ]”

módszeresen járjon el. Következésképp értelmetlenség „módszerekről” beszélni ott, ahol a kutatónak nem áll rendelkezésére az említett szigorú értelemben vett fogalomrendszer. S harmadszor: ha a tudományos fogalomnak legbensőbb lényegéhez tartozik, hogy úttörő módon beavatkozik magába a kutatásba, perspektivákat és célokat mutat meg neki, akkor feladatát csak akkor tudja értelmesen betölteni, ha a kutatás talajáról és legsajátságosabb területéről származik; ha egy másik kutatási területről viszik át, akkor kevés kivételtől eltekintve, inkább akadályozza, semmint elősegíti a kutatás fejlődését.

Scherernek és tanítványainak „pozitivistá módszere” szinte alig fordított figyelmet a tudományos fogalomalkotás kérdéseire, Scherer *Poetikájában* beéri néhány hagyományos fogalommal: Mahrholz épp a tudományos fogalomalkotás szempontjából mond megsemmisítő ítéletet Scherer *Irodalomtörténetéről*.<sup>79</sup> Csak századunk első évtizedeiben jelentkezett a kritika: Scherer egyik legtehetségesebb követője, Oskar Walzel, aki mint kutatószemélyiség a két háború közötti időben csaknem akkora tekintélynek örvendett, mint a maga korában Scherer, ismételten hangot adott annak a véleményének, hogy a német irodalomkutatás meglevő fogalomapparátusa elégtelen.

Igy például *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* [Tartalom és alak a költői műalkotásban] c. átfogó elméleti tankönyvében (Berlin-Neubabelsberg, 1923—1925.), melyben az addigi metrikát és stilisztikát lekicsinylően „alsóbb matematikának” nevezi,<sup>80</sup> azt panaszolja, hogy a költői nyelv és a kompozíció komplexebb jelenségeinek a vizsgálatához elsősorban a fogalmak hiányoznak — „a kötetlen beszéd stíluskülönbségei számára egyelőre hiányoznak az általános elnevezések” (234.); „egyelőre jóformán teljesen hiányoznak az alapfogalmak” (185.). Walzel, hogy teljesítse a kutatás egyik sürgető követelményét, az irodalmi stúdiumok „alsóbb matematikáját” „a forma felsőbb matematikájává” szeretné fejleszteni. (234.)

A „szellemtörténeti módszer” ekkoriban kezdődő uralma gyorsan segíteni akart ezen. A korábban Bornstein által kimutatott tendenciák<sup>81</sup> jegyében bekövetkezett az irodalomtudományi terminológia robbanása, melynek főleg „szintetikus” jellege volt, a fogalomalkotás burjánzani kezdett, s ez a folyamat még ma sem ért véget. A legtöbb doktori disszertáció szerzője súlyos alaki hibának tartotta, ha nem tudott legalább néhány új fogalommal szolgálni. A kutatás ezzel olyan helyzetbe került, melyről Paul Kluckhohn 1952-ben így nyilatkozott:<sup>82</sup> „A helyzetet félreértések nehezítik, melyek már olyan mérvűek, hogy a beszélgető felek nem is figyelnek egymásra. E félreértéseknek az az oka, hogy a beszélgető partnerek különböző terminológiát használnak [ . . . ]” Az új irodalomtudományi fogalomrendszer számos megteremtője alaposan figyelmen kívül hagyta Cassirer útmutatását, mely szerint minden új fogalmat „a gondolkodás egészére, a lehetséges fogalomalkotás egészére kell vonatkoztatni”, „igazolódnia kell az összességgel szemben”, az egyes „fogalomjeleknek zárt rendszert kell képezniük”, a jelnek „egy másik jelen kell alapulnia, [ . . . ] melyből levezethető”. Mivel a kutatók a tanulmányaikban használt fogalomapparátus megteremtése

<sup>79</sup> MAHRHOLZ: i. h. 13—15.

<sup>80</sup> Vö. 185. — HEINRICH LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik-jának (München, 1960.) nagy sikere nyilvánvalóan megmutatta, hogy ez az „alsóbb matematika” is teljesen a görög retorika által kidolgozott fogalomrendszeren alapul.

<sup>81</sup> Vö. 21.

<sup>82</sup> Vö. KLUCKHOHN: Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. DVJ 26. 1952. 112.

és alkalmazása közben a kutatás egészéhez nem igazodó fegyelmetlenséggel jártak el, az irodalomtudomány nagy mértékben megrekedt a tudomány előtti állapotban.

De nemcsak a művészetkutatás terminusainak az átvétele, nemcsak a rendszertelen, szabad fogalomalkotás tette tarkává és összefüggéstelenné az irodalomtudomány fogalomapparátusát, hanem egy harmadik ok is járult az említettekhez, hogy teljesen zavarossá váljon a helyzet. Miként a „pozitivisták módszere” a természettudományokban, a „szellemtörténeti módszer” a filozófiában pillantotta meg nagy szellemi példaképét. Uralomra jutása óta szüntelenül áramlik az irodalomkutatásba a filozófia fogalomkincse. Ha August Wilhelm Schlegel példája nyomán egy új Citatio edictalis nyitná meg a német irodalomkutatásról folytatott concursus auditoriumot, akkor itt is könnyű lenne megállapítani, hogy „a tömegben több gyanús egyén és szemlátomást a Husserl, Jaspers, Heidegger és Jung tulajdonát képező holmi találatot”. Sőt, egy tanulmány, melynek címe *Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama* [Bűnbocsánat és kegyelem a klasszikus német drámában] (Ackermann, 1968.) teológiai fogalmakra alapozza a kutatást. A következmények nem éppen kedvezők.

A filozófiai fogalmaknak filozófiai rendszerük „logikai szintaxisán” (Carnap) belül egyértelmű, a rendszer többi fogalma által meghatározott helyiértéke van. Ebből kiragadva és egy másik területre, az irodalomkutatásba áthurcolva idegen testekké válnak és nemcsak a tudományos fogalmaktól megkövetelt egyértelműségüket veszítik el, hanem legtöbbször összefüggéstelenné és rendszerképző kapcsolódás lehetősége nélkül állnak egy másik filozófiai nyelvből származó fogalom mellett, úgyhogy a tudományos fogalmakként megalkotott kifejezések az irodalomkutatásban ékes metaforákként hatnak.<sup>83</sup> Ugyanez érvényes a rokon kutatási ágak terminusaira is, melyeket „a művészetek kölcsönös megvilágításának” elve alapján vesz kölcsön az irodalomkutatás.

Az irodalomtudományi fogalomképzésnek egy másik végzetes fogyatékossága Kluckhohn megállapítása szerint (i. h.) abból ered, hogy a kutatók „egy és ugyanazon szót egymástól erősen eltérő jelentésekben használják, vagy egészen különböző szavakkal jelölik ugyanazt a dolgot”. Kluckhohn első megállapítása mindenekelőtt az irodalomtörténet periodizációs fogalmaira vonatkozik, melyeket Walzel a maga korában türelmetlenül követelt. Benno v. Wiese<sup>84</sup> egy alapvető tanulmányában „megengedhetetlennek” nevezte azt az eljárást (137.), amikor „a történetileg értelmezett kategóriát, mely egy kronológiailag elhatárolható és viszonylag egységes korszakra vonatkozik, fogalmi bűvészmutatványok segítségével kiterjesztik, hogy más egységekre, például a középkori romantikára is alkalmazható legyen [ . . . ]” Másik esetet képeznek az „ideáltipikus fogalmak [ . . . ] melyek normatív-esztétikai vagy világnézeti-tipológiai igény-nyel lépnek fel”, s jobb lenne valami más nevet találni számukra „a romantikához és a barokkhoz hasonló fogalmak helyett, melyek már megvannak terhelve történeti jelentéssel”. Kluckhohn nyomatékosan megismétli ezt a követelményt (i. h. 113.): „Sok félreértést lehetne elkerülni, ha teljesen lemondanánk a szavak

<sup>83</sup> KARL EIMERMACHER joggal hangsúlyozza (Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Sprache im technischen Zeitalter H. 30. 1969. 128.), „Az irodalomtudományi értekezések a metaforák mértéktelen használata következtében gyakran erősen hajlanak arra, hogy maguk is költői szöveggé váljanak [ . . . ]”

<sup>84</sup> Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochenbegriffes, DVJ 11. 1933. 13.

ilyen használatáról (s a *klasszika* és a *romantika* terminusokkal nem jelölnénk olyan világnézet- vagy stílustípusokat is, amelyek különböző korokban és különböző népeknél térnek vissza), s romantikán csak azt az egy, történetileg elhatárolható irodalmi és általános szellemi mozgalmat értenénk, amely a XVIII. század végén és a XIX. század elején létezett. Még ekkor is elég nagy különbség lenne a német és a francia kutatók romantika-fogalma között.” S Richard Brinkmann mégis úgy véli 1957-ben,<sup>85</sup> hogy „A realizmus fogalmát nem semmisíti meg [ . . . ] ha a XIX. század bizonyos jelenségeit és »más korok hasonló irányú formaakaratát« egyaránt jelöljük vele”.<sup>86</sup> *Valamennyi tudományteoretikus egybehangzóan követeli az egyértelműséget mint a tudományos fogalmak legfontosabb ismertetőjegyét* — szellemi vaksággal verettek hát meg az irodalomkutatók, hogy fogalmaik sokértelműségével tudatosan lehetetlenné akarják tenni kutatásuk tudományossági igényét? Az idézett példákon kívül még számtalan továbbít lehetne felhozni az irodalomtudományban uralkodó ilyesféle fogalomzavarokra, de kétségtől ezek a legjellemzőbbek.

Az, amit a nyugati — többek közt a német — kutatás még mindig képtelen belátni, Oroszországban századunk második és harmadik évtizedében egy jövőtől terhes mozgalom táptalajává lett: ott<sup>87</sup> „a módszertani vita nyomán világossá vált az irodalomtudományi fogalmak és módszerek egyértelműségének a hiánya, s ezzel az általános elégedetlenség e fogalmakkal és módszerekkel valamint a hozzájuk kapcsolódó kijelentésekkel szemben”; „a kijelentések interszubjektív felülvizsgálhatóságának a kérdése [ . . . ] ekkor az irodalomtudomány problémájává vált”. Az eredmény az orosz „formalista iskolának” az a valódi kutatói szellemmel végrehajtott kísérlete volt, hogy megteremtse az irodalomtudomány sajátos és adekvát fogalomapparátusát — s az a meglepően nagy népszerűség, melynek ma nyugaton a „formalisták” örvendenek, a tekintély, melyre a szláv nyelvterületen kívül is szert tudtak tenni, nem utolsósorban ezzel magyarázható. Ma még nem lehet megjósolni, hogy fogalomrendszerüknek mely részei fogják kiállni a történeti fejlődés próbáját. — Az mindenestre már most is nyilvánvaló, hogy fogalomrendszerük alapos kiegészítésre szorul — de az út, amelyre léptek, nemcsak a helyes, hanem az egyetlen út volt — a fogalomalkotás területén is —, melyen biztosítani lehet az irodalomkutatás nagyfokú tudományosságát. Teljes határozottsággal képviseli ezt az álláspontot Northrop Frye:<sup>88</sup> az irodalomkutatásnak „egy specifikus fogalomrendszer terminusaira” [„terms of a specific conceptual framework”] van szüksége. A kutatás „axiómáinak és posztulátumainak” magából a vizsgált művészetből kell származniuk, s nem lehet őket a teológiából, a filozófiából, a társadalom- vagy a természettudományokból vagy éppen ezek kombinációiból átvenni.

Semmiképp sem szabad azonban megfedkezünk egy valamiről, amire már utaltunk, s amit Dietrich Harth is hangsúlyoz az irodalomtudományi fogalomalkotás kérdéséről szóló legújabb tanulmányában,<sup>89</sup> tudniillik hogy „a foga-

<sup>85</sup> R. BRINKMANN: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen, 1957. 43.

<sup>86</sup> Hasonlóképp DAGOBERT FREY: DVJ 31. 1958. 31. E. B. GREENWOOD: Neophilologus 46. 1962. 89., újrakiadása in: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Wege der Forschung 212. Darmstadt, 1969. 435.

<sup>87</sup> Vö. EIMERMACHER: i. h. 127.

<sup>88</sup> Vö. N. FRYE: Anatomy of Criticism, Princeton, 1957. 6.

<sup>89</sup> D. HARTH: Begriffsbildung in der Literaturwissenschaft. DVJ 45. 1971. 399.

lomalkotás módja legalább két előfeltételtől függ: először is a mindenkori kutatási területen értelmesként körülhatárolt kutatási tárgytól, másodsor pedig a célszerűnek ítélt megismerési utak módszertani struktúrájától". Harth második előfeltételének megfelelően mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a „megismerés útjait”, ahogyan ezt Cassirer meggyőzően kifejtette, épp maguk a tudományos fogalmak teremtik meg, mivel ezekben, lényegük szerint, inherens módszertani irányulás rejlik. De Harth is összekapcsolja ezt a két dolgot tanulmányának bevezető mondataiban (397.): „Ma mindenütt hangsúlyozzák, hogy az irodalommal foglalkozó diszciplinákat szigorúan tudományossá kell tenni. Ezen gyakran a fogalomnyelv s így a módszerek nagyobb fokú egzaktságát értik.” A fogalomnyelv elérni vágyott egzaktságának tehát az az első feltétele, hogy korszerűen újradefiniáljuk az irodalomkutatás tárgyát. Az, hogy a mai irodalomkutatás milyen messze van akár a látszólag teljesen egyértelmű és problémamentes fogalmak kellőképp pontos meghatározásától is, de hogy ugyanakkor milyen hasznos eredményekkel jár e fogalmak új szempontok szerint történő felülvizsgálása és elemzése, az világosan látható abból az elemzésből, melyet Hans Robert Jauss a műfaj fogalmán végzett. (Jauss tanulmánya francia nyelven, *Littérature médiévale et théorie des genres* [A középkori irodalom és a műfajelmélet] címmel jelent meg a *Poétique* 1970/1. számában, 79. kk.)

## V.

A specifikus tudományos fogalmak alkotásával kapcsolatos zűrzavart, amely a mai irodalomkutatásban uralkodik, a végletekig fokozza az értékelés és az ezzel összefüggő értékelési fogalmak kérdése, amely, úgy látszik, minden művészetkutatás számára lényeges. A szubjektív és az objektív, illetve az interszubjektív antinómiája, mellyel a III. szakaszban foglalkoztunk, a kutatásban alkalmazott minden fogalmiság és összehasonlíthatóság ellenére különösen kirívóan mutatkozik meg e problémában. Az értékelés és az érték irodalomtudományi kérdésével foglalkozó gazdag német szakirodalom azonban nemigen nőtt fel a probléma nehézségéhez, szinte általános hibája, hogy a probléma ismeretelméleti és szociológiai alapjaival nem törődik, vagy csak felületesen, illetve egyoldalúan foglalkozik velük, úgyhogy a problémát zavarossá tevő antinómiákat nem látja, vagy nem akarja látni, mindenesetre fejtegetéseiben elsiklik mellettük. Ezek az értékempirizmus és az értékapriorizmus, a személyes és az általánosan elfogadott értékek, az érték és az értékelés, az értékelés, az értéktételezés és az értékegységesítés antinómiái.<sup>90</sup> Kraft szerint (4–6.) a fenomenológia volt az, amely — Meinong és Münsterberg útmutatásait követve — szigorú formában kidolgozta és kifejtette az értékapriorizmus tanát, és pedig legelőször Max Scheler *Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* [A formalizmus az etikában és a materiális értéketika] c., 1913-ban megjelent művében: „Scheler teljes határozottsággal képviseli azt az álláspontot, hogy az érték abszolút [...] Az érték a tapasztalati valóságtól függetlenül, önmagában és önmagáért áll fenn [...] Tehát e felfogás szerint az érték egészen sajátos tárgyfajta, mely teljesen különbözik minden tapasztalható valóságtól, s így megragadni is csak a megismerésnek egy sajátos fajtájával, egy a priori emocionális intuícióval lehet,

<sup>90</sup> Vö. RICHARD MÜLLER-FREIENFELS: *Psychologie der Kunst*. Leipzig—Berlin, II. 1923. (2. kiad.); V. KRAFT: *Die Grundlage einer wissenschaftlichen Wertlehre*. Wien, 1937.

nem pedig pszichológiai tapasztalat révén, az értékátélés tényeiből.” Értékelmélete első kiadásának megjelenési évére, 1937-re nézve Kraft megállapítja, hogy az értékapriorizmus „szinte egyeduralkodó a német filozófiában”; s úgy látszik, azóta se nagyon változott a helyzet, mert Schulte-Sasse 1971-ben is azt mondja,<sup>91</sup> hogy „A német irodalomtudósok többsége ezt a fogalmat [ti. az értéket] [ . . . ] »metafizikailag« [ . . . ] fogja fel, azaz magánvaló esztétikai értékek objektív létezését tételezik fel, olyan értékekét, amelyek minden történeti tapasztalati kontextustól és tudatváltozástól függetlenek és a maguk metafizikai idealításában trónolnak a történelem felett.”

Az értékapriorizmus — mely persze nem korlátozódik a művészetkutatásra — ezen a területen hatalmas támaszra talál abban a mindennapos tapasztalatban, hogy „az átélő sajátos *emócionális* reakciója” az esztétikai élményben „[ . . . ] értékválasz, melyben az adott értékes tárgynak elismeréssel és csodálattal adózunk”.<sup>92</sup> Az empirizmus képviselője azonban épp ezen a ponton kapcsolódik be, s azt kérdezi, hogy ez az értékválasz talán az egyedi lélek spontán, teljesen individuális, a környező világ és a történelem minden behatásától mentes individuális állásfoglalása az apriori érték mellett? Felix Kaufmann joggal hangsúlyozza,<sup>93</sup> hogy hiányos minden olyan tétel, amely egy meghatározott cselekedetről azt állítja, hogy erkölcsileg jó. A tételnek teljes formában így kellene hangzania: „erkölcsileg jó egy axiológiai szabályrendszer fogalmai szerint, melyek szerint a cselekedet a  $p_1, p_2 \dots p_n$  tulajdonságokkal rendelkezik” (137.). Minden értékítélet, fejtegeti Kaufmann (132.), azt az állítást tartalmazza, hogy az értékelendő tárgy egy olyan osztályhoz tartozik, amelyet az előfeltételezett axiológiai szabályok szerint értékesnek kell tekinteni. Az értékítéletek tehát sohasem izoláltak, sohasem a levegőben lebegnek: mindig egy értékrendszeren alapulnak, mely legtöbbször tudattalan, nem mindig összefüggő, de mindig szilárdan az egyén szellemi életében gyökerezik. Nemcsak „minden érték-tan”, ahogy Kayser állítja,<sup>94</sup> hanem minden egyes értékelés is „egy költészetelméleten sőt egy esztétikán alapul, akár kimondjuk ezt az esztétikát, akár nem”. Hisz az értékelések messzemenően az ember társadalmi életének a funkciói: „Ha a kitüntetés [ami Kraft szerint az érték lényegét alkotja] egyszer fogalmilag megragadottá válik, akkor már maguk az értékfogalmak *tételezik*.” (56.) Utánzás révén sajátítjuk el mások értékítételezéseit, elfogadott értékek mellett foglalunk állást (129.). Az elfogadott, egységesített értékek „a legkülönbélebb tradíciókban és konvenciókban jutnak érvényre”. Ezek „az értékelések, ahogy a szokást és az etikettet és a divatot, s ugyanígy az irodalmi és a művészeti, a politikai és a morális áramlatokat megszabják” (135.). Ezek mind egészen konkrét meghatározó befolyást gyakorolnak az egyes egyén „értékválaszára”. Azt pedig valószínűleg senki sem állítja, hogy a szokás, az etikett, a divat, az irodalmi és a művészeti áramlatok nincsenek változásoknak alávetve, s valószínűleg még kevésbé vitatná valaki, hogy ezek a változások olyan mélyrehatóak lehetnek, hogy a történeti fejlődés egyes szakaszai között kevés hasonlóság marad. Ekkor azonban az egyes egyén értékválaszáának is mindig másfélének kell lennie.

<sup>91</sup> Vö. SCHULTE-SASSE: *Literarische Wertung*. Stuttgart, 1971. 50.

<sup>92</sup> Vö. ROMAN-INGARDEN: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen, 1969. 13.

<sup>93</sup> F. KAUFMANN: *Methodology of the Social Sciences*. Oxford, 1944.

<sup>94</sup> W. KAYSER: *Literarische Wertung und Interpretation*. In: *Die Vortragsreise*. Bern, 1958. 45.



Hogyan fér össze ez a tapasztalati alaptény azzal az állítással, hogy „alapjában véve egy műalkotás egyáltalán csak annyiban műalkotás, amennyiben értékhordozó, értékélményeket vált ki?”<sup>95</sup> Az értékempirizmus képviselője ezzel az állítással ellentétben azt kérdezi, hogy az irodalmi mű mint nyelvi képződmény miben különbözik más nyelvi képződményektől, amelyek nem műalkotások.

A mai irodalomkutatás egyértelmű és meggyőző választ adott erre a kérdésre: az irodalmi műalkotást sajátos struktúrája különbözteti meg a többi nyelvi képződménytől. „Az irodalmi mű lényegi struktúrája abban áll [ . . . ], hogy több heterogén rétegből felépülő képződmény”, tanítja Ingarden,<sup>96</sup> s Käte Hamburger bármennyire is határozottan utasítja el Ingarden egyes tantételeit, ebben az alapfelfogásban egyet tudott vele érteni: számára a *költészet logikája* a költészet lényegi-immanens struktúráját jelenti.<sup>97</sup> Ebből azonban Käte Hamburgernek is le kell vonnia azt a következtetést, hogy „a költészet fogalmát a legtágabb esztétikai értelemben, azaz pozitív és negatív értelemben kell felfogni: a nyelv akkor is költészetet hoz létre, ha csak egy folytatásos regény, egy operettszöveggönyv vagy egy kisdiák verse az eredmény. Mert a költészetet teremtő nyelvi folyamat független attól, hogy a létrehozott formák esztétikai értelemben kielégítik-e a költészetnek mint művészetnek a fogalmát. A logikai törvények itt abszolútak és a megismerés tárgyát képezik, ellentétben az esztétikai törvényekkel, melyek relatívak és az értékelés tárgyai” (13—14.). Hasonló álláspontot képvisel Wellek és Warren: *Az irodalom elmélete* második fejezetében hangsúlyozzák, hogy az általuk használt „irodalomfogalom leíró, nem pedig értékelő” — ezért átfogja „a fikció valamennyi fajtáját, a legrosszabb regényt, a legrosszabb költeményt és a legrosszabb drámát egyaránt. Az osztályozást meg kell különböztetni az értékeléstől.” Hass, aki az érték régi vágású teoretikusai közül a legvilágosabban látja a problémát, korábban említett megfogalmazásával ellentétben szintén kénytelen elismerni: „A mű mint »önmagában létező« csak potenciális értékhordozó [ . . . ]”<sup>98</sup> Müller-Freienfelsnek is ez volt a véleménye.<sup>99</sup> „A műalkotás nem maga az érték, hanem legfeljebb lehetőség egy értékátélés számára.”

Az, hogy Ingarden ennek ellenére kitart a műalkotásnak mint értékhordozónak a fogalma mellett, filozófiai irányzatával magyarázható, melyhez hű marad — Welleknél egy furcsa álokoskodásból ered az a meggyőződés, hogy az irodalomkutatásban jelentős szerepe van az értékelésnek: szerinte az irodalmi mű lényegi-immanens struktúrája „értékstruktúra” [a structure of values].<sup>100</sup> Mármost azonban az úgynevezett kommersz irodalom [Trivalliteratur] bevonása az irodalomkutatás területére, ami a háború utáni német irodalomkutatás mindössze néhány nagy tettének egyike, az elfogulatlanok szemében valószínűleg alaposan fejtetőre állította az egész eddigi, hagyományos irodalmi értéktant:

<sup>95</sup> Vö. LEONHARD BERIGER: *Die literarische Wertung*. Halle, 1938. 1.; továbbá FRITZ LOCKEMANN: *Literaturwissenschaft und literarische Wertung*. München, 1965. 19.: „A költemény lényege szerint értékhordozó”; HASS: i. h. 17.: „A mű [ . . . ] időtlen értékek időben létező hordozója [ . . . ]”

<sup>96</sup> INGARDEN: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1965. (3. kiad.) 25.

<sup>97</sup> *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1968. (2. kiad.) 11.: Ha a kutatás bevilágít „a költészet rejtett logikai szövedékébe”, akkor ez „e struktúra feltárását” jelenti.

<sup>98</sup> HASS: i. h. 10.

<sup>99</sup> MÜLLER-FREIENFELS: i. h. 252.

<sup>100</sup> Vö. WELLEK: *Concepts of Criticism*. New Haven—London, 1965. (3. kiad.) 15.

hisz a kommersz irodalmat épp az jellemzi, hogy túlságosan sematizált a mesében, illetve a cselekményvezetésben, az emberábrázolásban, a világnézeti háttérben valamint a nyelvben szinte abszolút módon uralkodik egy előre adott struktúra.<sup>101</sup> Az irodalmilag képzett olvasó épp ezért értékeli negatívan ezeket a „struktúrákat”, nem hajlandó értéket tulajdonítani nekik: feltűnő ellentétben az irodalmilag képzetlenek nagy tömegével, akik épp ebben az előre adott, változásra kevésbé képes struktúrában látják az általuk becsben tartott mű értékét. A kommersz irodalom kutatása még egy dologra megtanított bennünket. „Minden olvasó” — állítja Lockemann — meghatározott értékelvárással közeledik az irodalmi művekhez, e nélkül kézbe sem venné őket.”<sup>102</sup> Az irodalmi művek összességével szemben csak akkor járunk el igazságosan, ha az „értékelvárás” terminust a „struktúraelvárással” helyettesítjük.<sup>103</sup> mert akkor a tétel egyaránt érvényes a legköznapibb irodalmi termékekre és a hozzáértők által a legjelentősebbnek ítélt nyelvi műalkotásokra.

Aki az irodalomkutatásban az értékempirizmust képviseli, gyakran találkozik azzal az ellenérvvel, hogy az irodalomtörténet mindig is csak erősen korlátozott számú múltbeli művel foglalkozott, melyeket a létező művek tömegéből választ ki, s ez a kiválasztás, mely egy meghatározott időpontban történik, egyben értékelés is. Világos választ ad erre az ellenérvre Hans Robert Jauss *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja] c. könyvében,<sup>104</sup> mely e tekintetben is útmutató: az irodalom történetét, tanítja Jauss, ki kell egészíteni egy fontos dimenzióval: „az irodalom recepciójának és hatásának a dimenziójával” (169—170.). „A recepcióesztétikai perspektíva” állandóan kiegyenlíti „az irodalom esztétikai és történeti aspektusának ellentétét [ . . . ] Az irodalom és az olvasó viszonyának egyaránt vannak esztétikai és történeti implikációi. Az esztétikai implikáció abban áll, hogy már egy műnek az olvasó által történő első befogadása is az esztétikai érték megméréstét foglalja magában más, már olvasott művekhez képest. A történeti implikáció abban mutatkozik meg, hogy az első olvasók megértése a recepciók láncolatában nemzedékről nemzedékre folytatható és gazdagodhat, s így a mű történeti jelentőségét is meghatározza és láthatóvá teszi esztétikai rangját.” Ezért a kutatás előtt minden időpontban az a feladat áll, „hogy tudatosan törekedjék egy kánon kialakítására”, mely azonban „az öröklött irodalmi kánon kritikai felülvizsgálatát, ha ugyan nem lerombolását előfeltételezi”. Az irodalmi érték [Wert] tehát úgy őrzi meg helyét a kutatásban, mint a *nyelvi alakjában változatlan irodalmi műhöz fűződő történeti érték* [Grösse], mely történeti változásnak van alávetve. „Az értékfogalmak”, tanítja Kraft,<sup>105</sup> „a tárgyaknak magatartásunkhoz való viszonyát differenciálódásai-  
ban adják meg”: ezért csakis történeti értékek [Größen] lehetnek. Minden irodalmi műnek „immanens értékintenciói”<sup>106</sup> vannak, melyek meghatározott

<sup>101</sup> Vö. ŠKREB: Klein- und Kleinstformen der Dichtung. Sprachkunst 2. 1971. 291.

<sup>102</sup> LOCKEMANN: i. h. 19.

<sup>103</sup> Vö. ŠKREB: i. h. 293.: „[ . . . ] a detektívregény vásárlója egyáltalán nem eredeti, teljesen meglepő új formálásokat igényel a könyvkereskedőtől és az áruként ajánlott szerzőtől: az általa megszokott sémát kívánja. Előre tudja, hogy a regényben hogyan fog lejátészódni a történet, de épp ezt a történetet igényli.”

<sup>104</sup> Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970. 144.

<sup>105</sup> KRAFT: i. h. 54.

<sup>106</sup> Vö. HASS: i. h. 13.

olvasói rétegek felé irányulnak, s melyeket a kutatásban fel kell tárni; az azonban, hogy ezeket az intenciókat valóban átéljük-e értékeként, milyen olvasói rétegek élük át és mikor, az történeti kérdés, mely az irodalomtörténet recepció- és hatáseztétikájának körébe tartozik.

Ez a felfogás, helyesen értelmezve, igen sokat segíthet a kutatásnak abbeli törekvésében, hogy a lehetséges minimumra redukálja az irodalomtörténészek szubjektivitását. Az irodalomtörténet Jauss által követelt új dimenziója is Günther Müller egyik tételének szerezhethetne új megbecsülést, melyet a maga korában úttörőnek éreztek, később azonban teljesen feledésbe merült: „A költészet annál igazábban barokk, minél inkább illik az erőknek eme játéka által meghatározott világhoz. Ha ezt teszi, összemérhetetlen a Goethe-kor költészetével.”<sup>107</sup> Meg kell említenünk, hogy a jelen számára érvényes irodalmi kánon (az elolvasandó művek) kötelező voltába vetett dogmatikus hit a kultúrsznobizmus jele.

Az értékelő irodalomkutatónak is történetileg meghatározott olvasóként kell felfognia magát az értékelés funkciójában, mert csakúgy, mint a naiv olvasó, ő is „értékválással” reagál a műalkotás élményére, ha igaz is, hogy kettejük értékválasza ugyanazon objektum esetében is különböző lehet. De ha a kutatásban saját értékválaszából indul is ki, ez nem feltétlen akadály a kutatás tudományosságának: hisz az értékekben „elválasztható egymástól az értékjelleg és az objektív tartalom”.<sup>108</sup> Neki mint kutatónak az a feladata, hogy fogalmilag meghatározza saját értékelésének és mások értékeléseinek objektív tartalmát. Ha kutatóként az egyes nyelvi műalkotások felé fordul, akkor ez a feladat — Ingarden szavaival<sup>109</sup> — „az irodalmi műalkotás esztétikai konkretizációjának szemléltető megismerése”: az „aktív olvasásban” az olvasó „bizonyos fokig az irodalmi műalkotás társalkotójává” válik. „Törekedni lehet az élmény elmélyítésére és ugyanakkor finomítására, rá lehet irányítani a műalkotás olyan vonásaira, melyek e nélkül rejtve maradnának előtte.”<sup>110</sup> Ezt a feladatot azonban csak akkor tudja teljesíteni a kutató, ha magával hoz bizonyos előfeltételeket. Walzel ezt „élményképességgnek”<sup>111</sup> nevezi. Ez a képesség, mint Walzel helyesen látta, nem értékelés:<sup>112</sup> „Végső soron azok a művek is mély élményt akarnak kiváltani, amelyeket el kell utasítani, vagy csak csekély mértékben lehet elfogadni.” Staiger is világosan foglalt állást ebben a kérdésben.<sup>113</sup>

Az, hogy a „zürichi irodalmi vitában”<sup>114</sup> ő maga oly kevésbé tudott eleget tenni saját követelményeinek, világosan megmutatja, hogy az irodalomkutatás első nagy „pontatlansági tényezőjét” az irodalomtudós kutatói személyiségében kell keresni. Nem valami gép, mechanikus szerkezet, elektronikus agy működik itt, hanem az ember ítél a maga ellentmondásosságában. Minél inkább igyekszik a kutató, hogy kutatói tevékenysége közben kiiktassa érzéséből és gondolkodásából az emberi ellentmondásokat, kutatása annál tudományosabbá és értékeesebbé válik.

<sup>107</sup> Vö. G. MÜLLER: *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*. Wildpark—Potsdam, 1927—1929. 207.

<sup>108</sup> Vö. KRAFT: i. h. 50.

<sup>109</sup> Vö. INGARDEN: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen, 1968. 312., 35—40.

<sup>110</sup> Vö. WALZEL: *Gehalt und Gestalt* [...] 17.

<sup>111</sup> Uo.

<sup>112</sup> Uo. 112.

<sup>113</sup> STAIGER: i. h. 13.

<sup>114</sup> Lásd cikkét a *Sprache im technischen Zeitalter*-ben, H. 22, 1967.

A német kutatásban uralkodó értékapriorizmus, a Jauss által követelt irodalomkutatással ellentétben, rossz következményekhez vezet: kimondottan vagy kimondatlanul, „örök”, „általánosan érvényes” kritériumokat állít az értékelés elé — röviden: normákat.<sup>115</sup> Ha Elster a *Prinzipien*ben, Müller-Seidel előtt mintegy hetven évvel, „a költészet tíz normáját”<sup>116</sup> állította fel, Müller-Seidel viszont már csak ötöt említ, akkor ezt a számszerű redukciót aligha lehet a kutatás haladásának tekinteni. A kutatás az értékelés kérdésében csak az értékapriorizmus és az értékempirizmus között választhat; az előbbi egy múlthoz kötődő és jövőellenes metafizikához vezet, az utóbbi — a strukturalizmushoz.

## VI.

Wohlgenannt szerint<sup>117</sup> „durván szólva [ . . . ] minden tudomány tárgyával és módszerével jellemezhető”. Az irodalomkutatás tárgyának a fogalma sürgetően igényli az új, korszerű meghatározást — mi a helyzet „módszerének” a meghatározásával? Cassirer definíciója szerint a tudományos fogalom, mely megteremti a kutatás útjait, irányokat tűz ki és vonatkoztatási pontokat ad, in nuce már a „módszert” is tartalmazza. Az egységes, egyértelmű fogalomnyelv azonban csak az irodalomkutatás vágyaiban él.

Egészen furcsán hat az olvasóra a tudományelmélet és az irodalomkutatás területén uralkodó számmisztika. Diemer tíz „kritériumtendenciát” és négy tudománytípust, Höllerer tíz interpretációs módszert különböztet meg, Elster szerint tíz értékelési norma van, Müller-Seidel szerint öt, s most ezekhez csatlakozik az irodalomtudománynak az a hat, illetve nyolc módszere, melyet M. Maren-Grisebach sorol elő. S ahogy Höllerer 1959-ben kénytelen volt hangsúlyozni<sup>118</sup> interpretációs módszereivel kapcsolatban, hogy „a gyakorlatban azokban aligha fordul elő valamelyik interpretációs módszer tisztán végrehajtott »ideáltípusa«”, M. Maren-Grisebach szinte ugyanezekkel a szavakkal ismeri el módszereiről (7.), hogy „A gyakorlatban nem fordulnak elő az itt kimutatott tiszta formában”. A gyakorlatban kimutathatatlan elhatárolást azért kellett végrehajtani, hogy feltáruljanak és láthatóvá váljanak az irodalomkutatásnak szentelt mindenkori tényleges munka filozófiai alapjai. Ez a kérdésfeltevés teljesen jogos, csak itt nem lenne szabad a „módszer” terminust használni, mert így az irodalomkutatást az a veszély fenyegeti, hogy módszerfogalma egészen elszakad a természettudományok sőt akár a történettudományok „szigorú értelemben” vett módszerfogalmától és teljesen ki lesz szolgáltatva az egyes kutatók önkényének. Ez a kiindulási pont semmiképp sem könnyíti meg az olvasónak a kérdés tanulmányozását, de még kevésbé segíti ezt elő az a körülmény, hogy M. Maren-Grisebach elmulasztja *egyértelműen és világosan* meghatározni a „módszer” fogalmát. „A módszer út, mely egy célhoz vezet, a mód, ahogyan valami nem-valóságosat valósággá változtatunk”: így azonban a művészi alkotófolyamatot is „módszernek” lehetne nevezni. Vagy: „A módszer az a segéd-

<sup>115</sup> Vö. WALTER MÜLLER-SEIDEL: Probleme der literarischen Wertung. Stuttgart, 1965. 41.: „Reméljük, hogy sikerült feltárnunk bizonyos minimális követelményeket mint a történeti sokféleség fesztávolság-rendszerében rejlő történelem feletti normákat [ . . . ]”

<sup>116</sup> ELSTER: i. h. 51 — 74.

<sup>117</sup> Vö. i. h. 5.

<sup>118</sup> A Kurt May tanulmányához írott utószóban, i. h. 633.

eszköz, amellyel egy eddig ismeretlen szemközt lévő megismerés céljából megközelítünk.” A „módszerek” segítségével történő megközelítés azonban már előfeltételezi „az ismeretlen szemközt levőnek” mint a kutatás tárgyának a konstitúcióját; ezt megelőzően csak kérdezni lehet, nem pedig módszeres vizsgáldást folytatni. „A módszert továbbá úgy lehet meghatározni mint egy tervszerű eljárást, mely az emberi tevékenységek között a tudományos tevékenység jellemzője”: itt is nyitva marad a kérdés, hogy akkor milyen specifikus tulajdonságok jellemzik a tudományok tervszerű eljárását az egyéb tervszerű eljárásokkal szemben. A módszer mint alapfogalom definíciójának az elmulasztása a továbbiakban is rányomja bélyegét M. Maren-Grisebach magában véve igen hasznos munkájára. Ez a meghatározatlanság azonban nemcsak Maren-Grisebach könyvének a sajátossága. Jellemző az egész „irodalomtudományi módszer-vitára”, melyet Kluckhohn sajnálatosnak tartott. Ezért vizsgáltuk meg részletesen a kérdésnek szentelt legújabb tanulmány definícióit. De akkor hogyan lehet meghatározni a „módszer” nehéz fogalmát anélkül, hogy ismét szakadékok keletkezzenek a természettudományok és a szellemi tudományok között?

Hans-Georg Gadamer 1957-ben megjelent *Was ist Wahrheit* [Az igazság mibenléte] c. tanulmányában<sup>119</sup> válaszol erre a kérdésre. Definíciója szerint „Az ismeretnek az az ideálja, amelyet a módszer fogalma határoz meg, abban áll hogy egy megismerési utat oly tudatosan mérünk fel, hogy követése mindig lehetséges marad. A methodosz a már ismert út követését jelenti. Módszeresen járunk el, ha mindig a már bejárt utat követjük, s ez a tudomány eljárásának a jellemzője.” Pontosan ezt jelenti a természettudományok módszer-fogalma: a kutatás precízen előírt és előre meghatározott útja, mely független a kutató személyiségének és a kutatás objektumának az individuális tulajdonságaitól. A módszert a kutatók egy meghatározott osztályának bármelyik képviselője mindig és mindenütt eredményesen alkalmazhatja a kutatási objektumok egy meghatározott osztályának bármelyik tagjára, ha a feltételek egyébként hasonlóak. Az irodalomkutatásnak természetesen vannak olyan területei, ahol teljes mértékben helyénvaló és alkalmazható ez a módszerfogalom, mely mindenké előtt a természettudományokban honos — ezek azonban az irodalomkutatás perifériális területei: a szövegkritika, a kiadástechnika, a tisztán történeti ténykutatás; egyszóval az irodalomkutatás filológiai-történeti külső területe.

De amint az irodalomkutatás központi területe felé közeledünk, több mint kérdésesnek bizonyul az említett módszerfogalom alkalmassága. Elképzelhető-e, hogy egy rendkívüli képességű, finom érzékű sőt zseniális kutatószemélyiség, az irodalomkutató ideáltípusa, valóban csak a megismerés korábban már tudatosan felmért útján halad? Gadamer rendkívül találóképet rajzolt az ilyen kutatószemélyiségről:<sup>120</sup> „Persze mind az az emlékezet, fantázia, tapintat, művészi érzékenység és valóságismeret, amely elengedhetetlen számára, egészen más jellegű mint a természetkutató eszközei, de ugyanúgy egyfajta eszközkészlet [ . . . ]” — igen, de ez a sajátos eszközkészlet egészen egyéni módon funkcionál: nem tartozik a hitelesített készülékek osztályához és nem funkcionál egyenletesen és egyforma biztonsággal.

A kutatói személyiség érvényesülésének mégis oly döntő jelentősége van az irodalomkutatásban, hogy, mint Gadamer joggal hangsúlyozza,<sup>121</sup> „néha

<sup>119</sup> GADAMER: *Was ist Wahrheit?* In: *Kleine Schriften*. Tübingen, 1967. I. 46.

<sup>120</sup> *Wahrheit in den Geisteswissenschaften* című, 1954-ben megjelent tanulmányában, i. h. 41.

<sup>121</sup> Uo. 40.

még a dilettánsok tudománytalan műveiben is több igazság [lehet], mint akár az anyag legmódszeresebb kiaknázásában”. A tehetséges, teremtő kutatói személyiség jelentősége, melyet fentebb az első nagy „pontatlansági tényezőnek” neveztünk, lehetetlenné teszi, hogy az irodalomkutatás a Gadamer által definiált szigorú értelemben alkalmazza a módszer fogalmát.

Az elsőhöz egy második nagy pontatlansági tényező járul: itt nem fizikai, kémiai, biológiai törvényszerűségek hatnak teremtő módon, hanem az emberi individualitás; tevékenységének eredménye az irodalmi műalkotás mint egyedülálló és megismételhetetlen lényegiség — ugyanúgy individuum a műalkotások között, mint alkotójának személyisége az emberek között. Az „individuum est ineffabile” Diltheynek és Staigernek egyaránt vezérelve volt — Frey szerint „az individualitás megértésére irányuló kísérlet [ . . . ] mindig irracionális”.<sup>122</sup>

Ezek a megállapítások látszólag teljesen ellentmondanak valamennyi eddigi fejtegetésünknek. Minek meghatározni a kutatás tárgyát, minek az általánosan kötelező egyértelmű fogalomnyelv, mely a kutatás fogalomapparátusát rendszerré fogja össze, ha kizárólag a zseniális kutatószemélyiségek szuverenitása a fontos? Nem egyedül ez a fontos — de a két nagy pontatlansági tényező lehetetlenné teszi, hogy az irodalomkutatás „követhető útként” alakítsa ki és alkalmazza a módszereket. Gadamer szerint<sup>123</sup> „A döntő tényező, amely a tudományban valakit kutatóvá tesz, a kérdések meglátásának a képessége.” A legzseniálisabb kutató sem láthat meg lényeges kérdéseket, nem kapcsolódhat elődeihez, ha a kutatás korábbi kérdésfeltevések által meghatározott tárgya nem áll előtte pontosan körülhatárolva. S még kevésbé tudja rendkívüli adottságokra valló kutatótevékenységének eredményeit adekvát és megfelelő módon közölni a világgal, ha nem áll rendelkezésére egyértelmű szakmai fogalomapparátus, melyet minden kialakult kutatási diszciplína megkövetel. Kant egyik szólását átalakítva azt lehet mondani, hogy a tudományos kutatás nélkülözhetetlen előfeltételei nélkül, a kutatás tárgyának meghatározása és a megfelelő fogalomnyelv nélkül a kiemelkedő kutatószemélyiség vak — másfelől azonban a kutató kimondottan specifikus adottságának a közreműködése nélkül ezek az előfeltételek üresek.

Azonban az „intuíción öngazolásához”<sup>124</sup> hasonlóan, a tehetséges kutatószemélyiség „öngazolása” is teljesen kérdésessé teszi és megszünteti a kutatás tudományosságát. Kutatótevékenysége eredményeinek is tudniuk kell felmutatni „igazságuk bizonyítékát”, „megalapozását”.<sup>125</sup> Gadamer rendkívül erősen hangsúlyozza a pontatlansági tényezőt a szellemi tudományok kutatómunkájában, de még ő is elismeri, hogy „a népszerű-tudományos belletrisztikától” megkülönbözteti „az ellenőrizhetőség bizonyos foka”.<sup>126</sup> Az ellenőrzést azonban csak akkor lehet végrehajtani, ha a szóban forgó kutatást *módszeres eljárás* jellemzi.

A német tudományelmélet láthatólag nem tesz különbséget a „módszer” és a „módszeres eljárás” fogalma között.<sup>127</sup> Wohlgenannt külön paragrafusban foglalkozik a „módszeres” melléknév fogalmi tartalmának a vizsgálatával; melyet azonban nem lehet kimerítőnek nevezni. Márpedig a bosszantó és terméket-

<sup>122</sup> Vö. FREY: Hermeneutische und hypotetisch-deduktive Methode. 40.

<sup>123</sup> Vö. GADAMER: Was ist Wahrheit? 54.

<sup>124</sup> Vö. 17.

<sup>125</sup> Uo.

<sup>126</sup> Vö. GADAMER: Wahrheit in den Geisteswissenschaften. 40.

<sup>127</sup> Vö. WOHLGENANT: i. h. 57.

len „módszervita” helyett épp az jelenthetne új mérföldkövet a kutatásban, ha fogalmilag meghatároznák, hogy az irodalomkutatásban mit lehet és mit kell a „módszeres” jelzón érteni: a „pontatlansági tényező” maximális kikapcsolását, melyet magának a kutatásnak a lényegéből kiindulva értek el. A legeredetibb kutatószemélyiségnek sem volna szabad úgy éreznie, hogy szabadságát korlátozza, ha a maga sajátos megismerési útján, mely nem kész utak követése, módszeres iránymutatás szerint halad, ha a módszeresség figyelmeztető táblái megóvják a tévutaktól és az eltévelyedésektől. A kutatás további sürgős feladata, hogy pontosan a kutatás mai helyzetének megfelelően fogalmilag meghatározza, hogy a mai irodalomkutatásban mit kell „módszeresnek” nevezni.

Ha a legönállóbb kutatószemélyiségek is módszeresen járnának el egy pontosan meghatározott tárgyterületen belül, melyről egy olyan fogalomnyelven beszélhetnének, amely már magában véve is meghatározza az eljárás fő irányait — nos, csak a kutatás ilyen helyzete tenné lehetővé a kutatók között az eredményes kommunikációt, meg tudná mutatni kutatásuk érintkezési pontjait, s ezáltal igazi tudományos jelleget kölcsönözhetne az irodalomkutatásnak.

Felesleges lenne összefoglalásul még egyszer felsorolni az irodalomkutatás fogyatékoságait, melyek ma különösen érezhetők, de hangsúlyozzuk, hogy ezeket semmiképp sem szabad gyógyíthatatlannak tartani. Ezért Viktor Kraft szavai, melyekkel a *történelemkutatásról* mint szigorú tudományról szóló tanulmányát befejezi, minden változtatás nélkül vonatkoztathatók a jelenlegi irodalomkutatásra is:<sup>128</sup> „Fejtegetéseimmel nem azt akartam megmutatni, hogy a történelemkutatás ma szigorú tudomány, hanem azt, hogy lehet-e és milyen módon lehet szigorú tudomány.”

(Zdenko Škreb: *Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung. In: Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie. Herausgegeben von Viktor Žmegač und Zdenko Škreb. Frankfurt am Main, 1973. Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 9—50.*)

(Fordította: Bonyhai Gábor)

<sup>128</sup> KRAFT: i. h. 81.

## *Fogalomalkotás az irodalomtudományban*

*Megfigyelések a „szemantikai orientáció” változásáról*

Manapság mindenütt hangsúlyozzák, hogy az irodalommal foglalkozó diszciplinákat szigorúan tudományossá kell tenni. Ezen sokszor a fogalomnyelv s így a módszerek nagyobb fokú egzaktságát értik. A hagyományos irodalomtudomány fogyatékoságát, igen helyesen, mindenki abban látja, hogy sohasem volt rendszere. Persze ezt a fogyatékoságot néha előnyként próbálták feltüntetni. Az újabb, deskriptív-analitikus módon eljáró nyelv- és kommunikációtudományok hatására egyre nő az elégedetlenség ezzel az állapottal szemben, mert az említett tudományágak a szövegelemzés és megértés területén is tekintélyes eredményeket értek el. Az irodalomtudomány, melyet még ma is az értelemhagyományok megőrzésének és megjelenítésének a problémája köt le, látja a rendszeresség felé tett lépéseket, és kétségkívül érzi, hogy az általa elfoglalt „spekulatív” álláspont, melynek egy elterjedt előítélet szerint semmi köze a tudományhoz, mennyire gyenge. Ehhez járul még az imaginatív irodalomnak mint a gyakorlattól eltávolodott és illúziók felé közeledő esztétizmusnak a kritikája és önkritikája. Az irodalomtudományt már hagyományörző feladata is gyanússá teszi, esztétikai tárgya azonban végképp feljogosít arra, hogy kétségbe vonják igazolhatóságát. Bár ezekben a megítélésekben egy olyan, manapság erős törekvés nyilvánul meg, amely a reflexiót és a fantáziát ki akarja rekeszteni a beszéd és a cselekvés világából — e törekvés erejét ma a társadalmi és az egyéni kommunikáció nehézségei mutatják —, s bár az önkritikára való készség az itt vizsgált tudományágakban általánosabb, mint bármikor azelőtt, az egyoldalú tudományoszmékhez való alkalmazkodás és ugyanakkor a problematikus hagyományokhoz való ragaszkodás a jelenleg uralkodó bizonytalanság tünetének látszik. Ebben az összefüggésben újból és újból megállapítják a metodológia hiányát, mely az irodalomtudomány hagyományaiban gyökerezik. Számos aktuális kísérlet történt e hiány pótlására. Persze az irodalomtudomány kritikai története még ma sem létezik, mert a módszerkritikai munkák szerzői a hagyományokat vagy félvállról veszik, vagy csupán háttérnek használják saját javaslataikhoz. Feltűnő, hogy eközben az irodalomtudomány bizonytalan kifejezéseit a filozófiától, a szociológiától stb. kölcsönzött érvelési minták segítségével valamiféle fogalomnyelvre akarják lefordítani, mely nyilvánvalóan terminológiává igyekszik válni, közben azonban nem törődnek a lehetséges szabályozásokkal. Így aztán, mivel hiányoznak a javasolt nyelvhasználat kritikái megvitatásához nélkülözhetetlen alapvetések, különnyelvek formájában individuális stílusok keletkeznek, melyeket igen nehéz befogadni, mert hiányzik a kommunikáció alapja, a közös elmélet — nem is szólva arról, hogy milyen nehéz őket egy általános metodológia építőköveiként felhasználni. A megszokott és persze sokszor gyanakvással szemlélt kifejezések újakkal való helyettesítése nem segít



ezen a bajon, mert hiszen csak azt látjuk, hogy újabb meghatározatlan kifejezések kerülnek a régié helyére. Sőt, ez a helyettesítés elég gyakran végzetesnek bizonyul, mivel csak új nevet ad egy régi eljárásnak. Mert a látszólag csupán szavakról folyó vita mögött legtöbbször mélyreható módszertani különbségek rejlenek, melyek tisztázhatónak és feltárhatónak látszanak azáltal, hogy visszamegyünk egészen a fogalomalkotás feltételeiig. A fogalomalkotás problémái alapján véve módszertani problémák, úgyhogy a tudományos nyelv kritikai vizsgálata nem kerülheti meg a módszertani elvekről való elmélkedést. A nyelvkritikai vizsgálódás feltehetőleg csak akkor tudja megragadni ezt az összefüggést, ha ellenőrzi a vizsgált kifejezések történeti eredetét. Kiindulási pontként mindekelőtt azok az individuális különnyelvek kínálóznak, amelyek az úgynevezett kritikai pluralizmus érvényességére való hivatkozással igazolják magukat (a kritikai pluralizmust az irodalomtudományban szívesen tüntetik fel az ott érvényesülő „véleményszabadság” bizonyítékaként).<sup>1</sup> Persze a hermeneutikai tudományokból, ezt már itt kijelenthetjük, lehetetlen száműzni a véleményeket. De csak akkor lehet őket elismerni, ha megindokolják őket, mert csak a megalapozott feltevések kimutatása teszi őket módszeresen ellenőrizhetővé, s különbözteti meg ezáltal azoktól a dogmatikus tételektől, amelyeket a köznyelv „állításoknak” nevez. Már itt is az alapvetés problematikájába ütközünk, mely szükségessé teszi, hogy túllépjünk a szakmai nyelv formációs problémáinak immans vizsgálataán, s a tudomány előtti életgyakorlat felé forduljunk, melybe minden tudományos tevékenység beágyazódik.

A fentebb különnyelvnek nevezett jelenség és a többé-kevésbé jól megalapozott vélemények, illetve ítéletek kinyilvánítása közti összefüggést jól ismerjük a mindennapi tapasztalatból. Míg ott a vélekedés és az elsietett ítélet köznyelvi megnyilvánulásait legtöbbször megfelelő metanyelvi indikátorokkal — „úgy vélem, úgy tűnik . . .” — látjuk el, a szigorúan tudományos beszédben ezeket a formákat csak ott tűrjük meg, ahol a heurisztikának, illetve a hipotézisalkotásnak a vizsgálati eljárásban pontosan lokalizált területéről van szó. A tudós minden más esetben olyan tételekhez szeretne jutni, amelyeket, ellentétben a köznyelvi megnyilatkozásokkal, „kijelentéseknek” tekinthet. Kijelentésnek itt az olyan tételeket nevezzük, amelyek joggal tartanak igényt a tudományos érvényességre, egyetlen érvényességi kritériumuk az „igaz/hamis”, és ellenőrizhetők azokon a tényállásokon, amelyekre vonatkoznak, vagy, ha a konstruktív gondolkodás területéről van szó, bizonyos „absztrakt tárgyakon”. A tételek, amelyek e kikötéseknek eleget tesznek, végül olyan kijelentésrendszert alkothatnak, amelynek elemei a jelentésváltozásnak a kutatótársadalom által megfogalmazott szabályai szerint szemantikailag rögzítve vannak, s így olyan fogalomnyelv jön létre, amelynek egyes terminusai viszonylag kötelező érvényre vannak definiálva. Itt nem térünk ki azokra a nyelvlogikai feltételekre, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy létrejöhessen az említett értelemben vett tudományos szaknyelv, mindazonáltal belátható, hogy a fogalomalkotás módja legalább két előfeltételtől függ: először is a mindenkor kutatási területen értelmesként körülhatárolt kutatási tárgytól, másodsor pedig a célszerűnek ítélt megismerési módok módszertani struktúrájától. Persze nem szabad megfeledkezni arról a tényről, hogy még az optimális megértetés mércéi szerint felépített terminológiának is hagyományos fogalmi kifejezések képezik az alapját,

<sup>1</sup> Lásd pl. B. v. WIESE cikkét a *Welt* 1970. aug. 1-i számában és J. v. STACKELBERG tanulmányát, in: *Linguistische Berichte* 1970. 8. 60.

s ez utóbbiak jelentései sokszor még a hétköznapi élet világából származnak. Ez főleg azokra a tudományokra érvényes, amelyek a mindennapi nyelvi tapasztalatokat és azok tudomány előtti hagyományait próbálják módszertanilag ellenőrzött vizsgálati eljárások mércei szerint szabályozni. Ezek közé tartoznak az irodalomtudománynak azok az ágai is, amelyeket a retorikából és a poétikából lehet levezetni. Mert kifejezéseiket — még ha ezek igényt tartanak is a terminológia státuszára — az úgynevezett irodalmi élet állandóan túlhaladja, és szükségessé teszi felülvizsgálásukat. Ezt a változást a tudós irodalmár is kénytelen tekintetbe venni, hacsak nem sikerül felvázolnia olyan rendszertant, amely a kutatás tárgyában és a kutatás folyamatában lehetővé teszi a történeti változással szemben bizonyos fokig közömbös szabályszerűségek megállapítását. Az összefüggő tudományos rendszerként felfogott irodalomtudomány megfelelő módszertannal való ellátására irányuló törekvések közül a formalizmus és a nyomdokain haladó strukturalizmus kísérletei a legismertebbek. Mindkét kezdeményezés abból indul ki, hogy lehetséges a rendszeresen felépített irodalomtudomány. Főleg az irodalmi nyelvnek és az irodalmi formáknak a Prágai Iskola hatása alatt álló elemzése próbálta — még ott is, ahol a világnézet aurája övezi, mint például Roland Barthes-nál — a szigorúan rendszeres tudomány módszertani követelményei szerint értelmezni önmagát. Az ilyen tudomány a következő ismertetőjegyekkel jellemezhető: modellekben való gondolkodás, a tárgy körülhatárolása, idealizáló elvonatkoztatás a kutatás feltételeitől, a tárgy meghatározó tulajdonságok önkényes tételezése, statikusnak tekintett állapotok deskriptív-analitikus vizsgálata, operacionális fogalmak használata (a kutatási folyamatban betöltött funkciójukkal azonos tételezések), a kutató nem-reflexív beállítódása (a független megfigyelő szerepe, szemben az érdekelt résztvevő szerepével) stb. Véleményem szerint még koránt sincs tisztázva, hogy az itt rendszertelenül felsorolt normák teljesítése elegendő-e a szisztematikus irodalomtudományhoz. De talán mégis kiderül belőlük, hogy képviselik olyan előfeltevésekből indulnak ki, amelyek nem véletlenszerűek, hanem maguknak a tudományoknak a történetére vezethetők vissza, valamint arra a körülményre, hogy e normák a logikai pozitivizmus filozófiáján alapulnak. Bár az operacionális fogalmak alkotása felülvizsgálható azon a teljesítményen, amelyet a megállapított funkcióterületen belül nyújtanak, de maga a keret, amely definiált jelen-téshasználatukat biztosítja, tudniillik a fenti értelemben vett szisztematika igénye, az értékelő észre tartozik, melynek ítéleteit nem lehet a tudományon belül megalapozni. Ennyiben maga a szisztematika igénye is olyan értéktételezésekől függ, amelyek nem idegenek az élet tudomány előtti vagy tudományon kívüli világától.

A fenti, igen tömör megjegyzések bizonyára nem nyújtanak elég felvilágosítást a rendszeres irodalomtudomány nehézségeiről és lehetőségeiről. Jelen tanulmánynak azonban nem is az ilyen irodalomtudomány a közvetlen témája, hanem a tudományos fogalomalkotás és az eleve adott értékrendszerek közt fennálló összefüggést igyekszünk kimutatni a hagyományos irodalomtudomány változásain. Itt elsősorban az irodalom olyan vizsgálatával kell foglalkoznunk, amely — miként ezt a XIX. század történeti iskolájával való közeli rokonsága is mutatja — a leghatározottabban történeti tudomány kíván lenni.

## I.

Erich Rothacker több vizsgálódást szentelt annak a feladatnak, hogy rekonstruálja a történeti iskola módszereinek rejtett alapját képező „rendszer”. A dolgot némileg leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a megértés módszerét alkalmazó régebbi történészek rendszerekben való gondolkodását idealizmusa különbözteti meg a későbbi nominalista struktúramodellektől. Rothacker így jellemzi e kor szellemtudományi hermeneutikájának megismerési célját, a végső igazság eszméjét: „Egy világkép, egy műalkotás, egy jogrendszer csak akkor jut *végső igazsághoz* — a »megértés« kimondatlanul valami ilyesmit előfeltételez —, amikor a szubjektumra vonatkoztatjuk, amely megalkotta, vagy amelynek számára érvényesnek kell lennie. Például a klasszikus történeti iskola kezdetben a népszellemhez, azaz a nép egészéhez való viszonyra alapozta a jogrendszerek igazságát, mellyel azok történetileg egybenőttek. S a szellemtudományok ezt az alapelvet kiterjesztették az alkotmányra, a nyelvre, az irodalomra, a művészetre stb. Mert valamennyi *szellemtudományi alapfogalomról* kiderül, hogy az érdeklődés szellemtudományi megismerés-akarásának és irányának ez a kvalitatív beállítottsága határozza meg. Itt az *idealisztikus* és *ugyanakkor irracionalisztikus* rendszer világos típusa van előttünk.”<sup>2</sup> Az irracionalisztikus itt azt jelenti, hogy a szellemi képződményeket olyan összemérhetetlen tényezőkre vonatkoztatják, mint a lágész, az élet, a kifejezés stb., melyeknek igazsága csak az intuitív szemlélet számára tárul fel. Rothacker magyarázatai szerint a kutatást vezérlő „érdeklődések” világnézeti mintákkal fonódnak össze, melyek ösztönzést adnak az irányzatok harcára és a dogmatikus fogalomalkotásokra. Az érdeklődés, melyet mindig egy meghatározott értékrendszer irányít, mindenkori tárgyának csak azokat az aspektusait ismeri el igaznak, amelyeket a maga specifikus szemzőgéből képes meglátni. S csak tárgyterületének egy ilyen „beállítódás” által meghatározott tagolása teszi lehetővé, hogy az irodalmi hagyomány konkrét történeti jelenségeit a maguk teljességében „értelmes rendbe” foglalja. Az akadémiai irodalomtörténetírás kezdeteire egyébként is érvényesek azok az elvek, amelyeket Rothacker a történeti iskolának tulajdonít: a történelmi emlékezet varázslának feloldása, a beleérzés képessége, a művészettörtéti és a nemzeti népszellem eszméje, melyek ettől kezdve mutatis mutandis összetartották a szellemtudományi módszer „szisztematikáját”.<sup>3</sup>

Így például Gervinus, az akadémiai irodalomtörténetírás atyja *A történetírás alapvonatairól* szóló értekezésében (1837) olyan tudományképet vázolt fel, melynek hármas tagolása — történelem, költészet, filozófia — Baconre utal ugyan vissza, de az emlékezet (memoria) szellemi képességét, melyet Bacon a történetírónak tulajdonított, Gervinus a „megfigyelő értelemmel”<sup>4</sup> helyettesítette. Ez utóbbi „pártatlanságát” egvedül az a törekvés biztosítja, hogy teljesen megszabaduljunk minden előítélettől, vagy ahogy Gervinus emelkedett stílusban írja: „Aki más korok és nemzetek szellemét nem képes sajátjaként megérteni, aki nem tud megszabadulni a vallási és nemzeti korlátoktól, aki a könyvtől nem látja az életet, s aki elől a szó eltakarja a könyv szellemét, aki az egyes né-

<sup>2</sup> E. ROTHACKER: Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. 1926. Új kiadás: 1948. 130.

<sup>3</sup> E. ROTHACKER: Mensch und Geschichte. Studien zur Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte. 1950. 11.

<sup>4</sup> G. G. GERVINUS: Grundzüge der Historik (1837). In: Schriften zur Literatur. Kiad. G. ERLER. 1962. 53.

pek és korok történetétől nem látja az emberiségét, aki nem fogja át az egészt, s nem képes egyetlen pillantással áthatolni a századok forгатagán, hanem személyes vagy nemzeti, tudományos vagy dogmatikus korlátozottságának rövid mérővesszőjével akarja mérni a világot, az ne is gondoljon arra, hogy ma a történetírásban az övé lehet a pálma.”<sup>5</sup> Azzal, hogy a hagyományörző emlékezet helyett a megfigyelő értelem válik a történetkutatás megismerő szervévé, egyaránt biztosított az ítélet objektivitása és a szemhatár tágassága. Ha képesek vagyunk arra, hogy tudatosan az értelem felé forduljunk, s így megszabaduljunk az előítéletektől, akkor jogunk van a beleérzésre, s ez a jog kötelességgé válik, amikor „teljesen bele kell merülni a kor eszmekörébe”, melynek történetét el akarjuk mondani. Magától értetődik, hogy Gervinus az irodalomtörténetek szerzői részéről feltételezte a művészi ízlést, melynek végső soron a szép, meggyőző formát is biztosítania kellett. Mert hiszen a politikai motívumokból megírt irodalomtörténet címzettje a polgári közönség volt, nem pedig az úgynevezett magasabb kritika céhje, amelyhez a szerző tartozik.<sup>6</sup> Maga Gervinus sem tudott megszabadulni a nemzeti ideológiától, annak ellenére, hogy voltak kozmopolita megnyilatkozásai, melyekben, úgy látszik, Herder emberiségpátozsa tükröződik. Sőt épp ez a nemzeti ideológia indította el törekvéseit, hogy felékesítse a német irodalomtörténetnek azt a dicsőséges lapját, melyet német klasszikának neveznek, s amely a világirodalom évkönyveit az „ízlés forradalmának” a dokumentumaként díszíti, ama forradalom dokumentumaként, amely végső soron megállította a költészetnek a késő ókor óta tartó általános hanyatlását. Egyébként Gervinus történelemábrázolása, be nem vallottan, még teljesen a felvilágosodás történelemképében gyökerezik, melynek haladásdinamikáját a hagyomány autoritása és az ész autonómiája közötti hiposztázált harc élteti. Az irodalomtörténetben persze nem a politikai ész, hanem a költészet emancipációjáról van szó. A költészet elnyomása Gervinus szerint megegyezik a szerzetességtől, a lovagságtól és a kézművességtől való függőséggel, melyek a társadalmi változás ideáltipikusan stilizált szakaszait reprezentálják. A költészet e felfogás szerint csak akkor nyerte vissza önállóságát, amikor a rendi korlátokat tagadó humanitásképzet felé tájékozódott, mely a késői XVIII. század irodalmi mozgalmanak „forradalmi” impetusát jellemezte.

Az első, tudományos igénnyel készült irodalomtörténet példáján ki lehet mutatni — s jelen vázlatunknak épp ez a célja — azokat az összetevőket, amelyek azután sokáig hozzátartoztak az akadémiai irodalomtörténetírás „rendszeréhez”. Ezek közül kiváltképp az empátia elvének kellett igazolnia a különféle hagyományértékeléseket — ez az elv Schleiermacher divináció-tanában kapta meg módszertani helyiértékét, s még ma is vannak képviselői. S mindenki azt állíthatta, hogy objektív kutatást folytat, mert a behelyezkedés művelete, akárhogyan is szabályozták módszertanilag, azt az inkább morálisan, mint ismeretelméletileg értelmezett felszólítást foglalta magában, hogy meg kell szabadulni az előítéletektől, melyek elhomályosíthatják a történeti ismeretet. Végső soron még Scherer kísérlete, az irodalmi változás „törvényeinek” a rekonstruálása<sup>7</sup> is a divinatórikus hermeneutika alapelveire támaszkodott — a továbbiak-

<sup>5</sup> G. G. GERVINUS: Aus der Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen (1835—1842). In: ERLER: 151.

<sup>6</sup> Erről részletesen lásd V. SANTOLI: An den Anfängen der „nationalen Literaturgeschichte”. G. G. Gervinus und J. Grimm. In: Festschrift zum 80. Geburtstag von G. Lukács. 1965. 357.

<sup>7</sup> W. SCHERER: Wissenschaftliche Pflichten. In: Euphorion 1894. I., 1.

ban így fogjuk nevezni ezt a megértéseméletet. Német irodalomtörténetének egyik passzusa, melyben összehasonlítja a XVIII. és a XIX. századi történetírást, jól szemlélteti a tulajdon felvilágosultságát csodáló történeti tudat minden pátoszát, melynek elméleti premisszáit, ahogyan ezt a historizmus bírálói már rég kimutatták, nem gondolták át eléggé: „A XVIII. századi történetírók szubjektívek voltak, a XIX. század történészei objektivitásra törekedtek. Az előbbiek előre elfogadott vélemények alapján ítélték; az utóbbiak háttérbe szorították személyes ítéletüket. Az előbbiek, bár kutatták az események okait, csak a cselekvő individuumokban találták meg őket, s az individuumoknak olyan szándékokat és terveket tulajdonítottak, melyeket saját szűk képzetkörükből merítettek; az utóbbiak a legkülönbébb személyekkel és korokkal szemben akartak igazságosak lenni, és meg akarták érteni azok sajátos lelkiéletét. Az előbbiek önmagukat csempészték az elmúlt korok emberei helyébe; az utóbbiak megpróbálták átváltozni a régi korok embereivé.”<sup>8</sup>

A divinatorikus hermeneutika és a nemzeti ideológia mellett, mely, mint ismeretes, Gervinus és Grimm óta elidegeníthetetlen alkotórésze a német filológiának — melyet Scherer „a nemzeti lelkesedés leányának”<sup>9</sup> nevezett — az irodalomtörténetírás értékelő előfeltevéseihez, s így fogalomalkotásához hozzátartozott a klasszika egyoldalú dominanciájának a tételezése is, melyet sem az esztétikai értékelések, sem a történeti korszakolások nem tudtak megkerülni. Amikor Gervinus, Scherer és mások ebben az összefüggésben a művészi ízlés „forradalmáról” beszéltek, akkor ezzel csupán arra utaltak, amit az egyébként óvatos Danzel nyíltan kimondott: az európai emancipációs mozgalom, amely Angliában és Franciaországban politikai és vallási tekintélyeket ingatott meg, Németországban a tradicionalista szabálypoétika leküzdésére korlátozódott.<sup>10</sup> Az ebből eredő művészetideál persze nemcsak a rákövetkező kor irodalma számára állított fel mércéket, hanem annak tudományos vizsgálata számára is, s e vizsgálat történeti korszakolásai, amennyiben az esztétikai „haladást” kívánták kifejezésre juttatni, kizárólag Goethe és Schiller felé tájékozódtak. Még Walzel is megkonstruált a *Gehalt und Gestalt*-ban (1923) egy háromszakaszos irodalomtörténeti sémát, mely szerint az „antik-reneszánsz forma” és a „germán-gótikus tartalom” Goethénél „organikus-német” szintézist alkotott.

Ezek szerint az irodalomtudomány kezdetei számára, mely a történeti iskolából való eredete következtében nagymértékben azonos volt az irodalomtörténettel, ismételjük, három fő szempontot lehet megfogalmazni, melyek hosszú időre meghatározták az irodalomtudomány *módszertani, politikai és esztétikai* jelentőségét:

divinatorikus hermeneutika,  
nemzeti ideológia,  
klasszikus művészetideál.

Sokszoros áttételeken keresztül mind a három tényező szerepet játszott mai irodalomfelfogásunk kialakításában, sőt többé-kevésbé leplezett formában

<sup>8</sup> W. SCHERER: Geschichte der deutschen Literatur. 1883. 630.

<sup>9</sup> W. SCHERER: Wissenschaftliche Pflichten. In: Euphorion I., 1.

<sup>10</sup> TH. W. DANZEL: Über die Behandlung der Geschichte der neueren deutschen Literatur (1849-ben elhangzott beszéd). In: Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit, Gesammelte Aufsätze. Újra kiadta H. Mayer. 1962. 286. Az írók és a költők valamivel később bekövetkezett alkotói „forradalmáról” lásd H. R. JAUSS: Das Ende der Kunstperiode — Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. In: uő., Literaturgeschichte als Provokation. 1970. 107.

átítatja a pedagógusoknak az irodalmi képzés didaktikájára vonatkozó javaslatait is, melyek még ma is érvényben vannak. Mi azonban most nem ennek az állapotnak a kritikájával kívánunk foglalkozni, erre másutt található kezdeményezések.<sup>11</sup> Feladatunk az, hogy újból felvessük a kiindulási problémát, az irodalomtudományi fogalomalkotást, melynek nehézségeit a vázolt konkrét eseten kellett bemutatnunk. Azt, amit Rothacker irracionális rendszernek nevezett, világnézeti mintaként jellemezhetjük, melynek dogmatikus vonásai csak az irodalomtudomány további fejlődése során váltak láthatóvá. A történeti megismerés előfeltevése nélkülségének történeti önfélreértése mögött — ebben az összefüggésben már Gervinus is „magához a dologhoz” illő szempontokról beszélt —, mely a narratív kijelentéseknek és az értékelő fogalmaknak látszólagos objektivitást kölcsönzött, tovább tenyésztett egy olyan irodalomtörténetírást, amely nem akart tudatára ébredni annak, hogy öröklött értékkepzetek rabja. Az ismeretkritikai eszmélkedés ebben megnyilvánuló hiányát mindenekelőtt a divinatorikus hermeneutika elve legalizálta, mert az individuumokba, nemzettekbe, korokba stb. történő beleérzés nemcsak módszertanilag tisztázhatatlan, hanem a kritika ellen is védekezni tudott azzal, hogy a tehetségre, a kongenialitásra, az esztétikai fogékonyságra, az átélés képességére és más hasonló individuális diszpozíciókra hivatkozott. Erről az apologetikus topikáról, melynek folytonossága a történeti iskolától Wolfgang Kayserig mutatható ki, Franz Schulz rajzolt önkénytelen karikatúrát 1929-ben: egy fiktív dialógusban, mely az irodalomtudományról szólt, az egyik beszélgető féllel azt az ellenvetés nélkül hagyott nézetet képviseltette, hogy a különböző uralkodó módszereket nem racionálisan, hanem karakterológiaiailag kell megítélni, aminek a dogmatikától való mentesség és az általános tolerancia lenne a következménye.<sup>12</sup> Úgy látom, hogy ez a gondolat épp szélsőségsége miatt jellegzetes tünete az irodalomtudomány hagyományos gyengeségeinek: a fogalom- és kommunikációnélkülségnek, a kritika és az önkritika hiányának, ami — miként a fenti esetben is — szükségképp az úgynevezett kritikai pluralizmus és az abból eredő individuális különnyelvek fenntartás nélküli elismeréséhez vezetett.

Bár ma elutasítjuk az ilyen felfogásokat, továbbra is fennáll a probléma, hogy a fogalomalkotás az irodalomtörténetírásban milyen módon járulhat hozzá az irányító értékszempontok helyesbítéséhez, illetve megvilágításához, melyek, ha homályban maradnak, kétes kliséket termelnek újra, és sztereotip előítéleteket rögzítenek.

## II.

Hogy a kérdést kissé jobban kiélezzük, próbáljuk meg először összefoglalni azokat az ismertetőjegyeket, amelyek egyfelől a köznyelvet, másfelől a tudományos nyelvet jellemzik. Az ilyen ideiglenes szembeállítás azzal igazolható, hogy a köznyelv és a benne uralkodó természetes fogalomalkotás — a hagyományos és alkalmazott nyelvek sokféle formájában — a különféle tudományos szaknyelvek alapját képezi.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> H. Ide (kiadó), Bestandaufnahme Deutschunterricht. Ein Fach in der Krise. 1970.

<sup>12</sup> F. SCHULTZ: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. 1929. 119.

<sup>13</sup> Itt részben ROTHACKER meghatározásait követem: Die Sprache der Geisteswissenschaften. In: Sprache und Wissenschaft 1960. 121. és J. O. HENDRICKS: A Sociology of Language. 1965. 353.

szemléletes  
sztereotíp  
intuitív  
diszkontinuus  
(ego-, etno-) centrikus  
konnotatív  
metaforikus  
expresszív

absztrakt  
egységesített  
diszkurzív  
logikus  
objektív  
ellenőrzötten denotatív  
funkcionális  
nem emocionális

Ezek persze szélső értékek, melyeket itt a teljesség igénye nélkül állítottunk össze. De — remélem, hogy ráirányítják a figyelmet a tudományos kifejezésekkel szemben támasztott követelményekre. A tudományos nyelv kifejezéseinek eszerint ellenőrizhetőnek, szabályok által meghatározottnak és világos felépítésűnek kell lenniük. Röviden szólva: a tudományos nyelveknek az uralkodó felfogás szerint a nyelv expresszív és redundáns tulajdonságaival szemben előnyben kell részesíteniük kognitív és disztinktív funkcióit. Az irodalomtörténetek nyelvére, mint ez könnyen megállapítható, inkább a bal oldalon álló ismertetőjegyek érvényesek, melyeknek igazolása nem ritkán az „emelkedett köznyelv” pragmatikus-meggyőző és ugyanakkor konzervatív funkcióira hivatkozik. A nyelv tudományos ellenőrzése azonban épp a kutatást vezérlő érdeklődés megvilágítását követeli, melyet az ilyesfajta érvelés könnyen elfed. A történelemkonstrukció sztereotípiáit, például a korok és korszakok neveit, a nyelvkritikai felfogás szerint ugyanúgy alá kell vetni ennek az ellenőrzésnek, mint az elbeszélői stílus metaforáit, melyek a történetírásban nem lebecsülendő meggyőző funkciót töltenek be. A szellemtudományok módszeréről folyó újabb vitában persze óvnak a „metaforikus látszattól”,<sup>14</sup> az analitikus filozófiának elkötelezett tudományelmélet racionális magyarázó modellek segítségével igyekszik kiküszöbölni a bizonytalanságnak ezt a forrását.<sup>15</sup>

Így az esztétikai-pragmatikus ábrázolási stílusok helyét, melyeket például Gervinus védelmezett, a kutatáslogika szigorú mércéi foglalják el, melyeket elsősorban a törvénytudományok elméletalkotásaiban alkalmaznak. Mármost persze a politikai, irodalmi stb. cselekedetek történetében hiányoznak azok a törvények, amelyek lehetővé tennék a biztos és egyértelmű fogalmi kifejezésekben megfogalmazható kijelentéseket a kauzális magyarázhatóság értelmében vett „racionális” magatartásról. Ezért a szellemtudományok logikájára vonatkozó elmékedésekről is sok esetben kiderül, hogy kvázielméletek, melyek például egy történetileg létező cselekvéstípus invariáns ismertetőjegyeit határozzák meg fogalmilag, hogy ily módon megalkossák a történeti magyarázat kiindulási sémáját.<sup>16</sup> Az így definiált vonatkoztatási kerettel a háttérben, a magyarázó tételek deduktív kijelentéseknek látszanak. Persze a történetírás esetében a magyarázatok nem természeti jelenségek empirikus szabályszerűségeire vonatkoz-

<sup>14</sup> R. WITTRAM: Anspruch und Fragwürdigkeit der Geschichte. Sechs Vorlesungen zur Methodik der Geschichtswissenschaft und zur Ortsbestimmung der Historie. 1969. 25.

<sup>15</sup> W. STEGMÜLLER: Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie. I. 1969. (VI. fej.: Historische, psychologische und rationale Erklärung).

<sup>16</sup> Vö. J. HABERMAS: Zur Logik der Sozialwissenschaften. Philosophische Rundschau Beiheft 5. 1967. (I. fej. 2: Soziologie und Geschichte: zur gegenwärtigen Diskussion).

nak, hanem a cselekvés öröklött maximáira, melyeket meg kell érteni, mielőtt általános törvények alá foglaljuk őket. A megértés itt azt jelenti, hogy egy történeti eseményt, ez esetben például egy írásos nyelvi cselekvés okait és végrehajtását azokból a körülményekből értjük meg, amelyek között létrejött és hagyományozódott. A történeti események ilyen „feltételeit” és hatásait, mivel nem lehet őket megfigyelni, a történész értékelő szempontok alapján választja ki a dokumentatív hagyomány tömegéből, úgyhogy az utána következő, szisztematikus-logikai értelemben vett magyarázatokat már értékítéletek előzik meg, melyek Popper egyik megjegyzése szerint elválaszthatatlanok az elvileg ellenőrizhetetlen „általános interpretációktól”.<sup>17</sup> Míg a megfigyelés nyelve, mivel terminusainak szemantikai tartalmát az egyesített törvényhipotézisek kutatáslogikai keretén rögzíti, kizárja az értékítéleteket, az interpretáció nyelve olyan megnyilatkozásokat alkalmaz, amelyek az interpretátor értékelésmezőjét is átfogják. Rothacker bizonyára erre a különbségre gondolt, amikor a történeti-hermeneutikai tudományok nyelve számára megfelelőbbnek tartotta a „szempont” kifejezést, mint az azonos tételezésre jellemző „fogalmat”.<sup>18</sup> Mert a szempont, amely szerint egy eseményt elbeszélnek, az elbeszélő meghatározott, s korának társadalmi értékudatában gyökerező érdeklődésére utal, melyet a tárgy iránt tanúsít. Narratív kijelentéseinek érvényességét így nem lehet törvényhipotézisek viszonylag szilárd keretén ellenőrizni, hanem csak a mindenkori választott szempont „értelmességén”. A szempont igazolását nem lehet kizárólag rendszeres premisszákra alapozni, melyeket a szigorú rendszerfogalom értelmében a tudományon belül kellene megalapozni. Egyetlen járható útnak a pro és kontra folytatott hermeneutikai vita látszik, az érvelő diskurzus, mely közelebb áll a köznyelvi kommunikációhoz, mint a szcientikusan egységesített szaknyelvi dialógushoz. Tehát a történeti kutatás, mely szintén a racionalitás igényével kezd munkához, csak akkor tesz eleget ennek az igénynek, ha megvizsgálja és nyíltan előtárja a mindenkori meghatározott szempontok választását igazoló érveket. Mert a történeti ítélet nem mentesül a tudományok megalapozási kötelezettsége alól, hanem az a követelmény áll előtte, hogy értékelő implikátumait nyilvános vitára bocsássa. Ez a kutatáslogikai norma tehát önkritikát foglal magában, ahogy ez már az interpretáció, a hermeneutika elméletéből is látható.<sup>19</sup> Például az a tétel, hogy a német irodalom történetét csak az egész nemzeti hagyomány marxista-leninista revíziójával lehet „helyesen” értékelni, mindaddig dogmatikus marad, amíg az ilyen értékelő szempont választását nem magyarázzák meg és nem támasztják alá érvekkel.<sup>20</sup> Ebben az esetben még bevallják azt az értékrendszert, amelynek szempontjából újra akarják értelmezni a múltat, s ez a beismerés legalább nyíltan közli a tudatos pártosságot. Egyébként azonban túlsúlyban vannak az olyan kísérletek, amelyek az értékelő rendképzeteket ki akarják szorítani egy vélt objektivitás kedvéért, mely gyakran „nyíltságként” tünteti fel magát.<sup>21</sup> Ha az irodalomtörténetírásról szóló módszertani fejtegetésekben meg is említenek olyan szempontokat, mint

<sup>17</sup> HABERMAS: Logik. 32.

<sup>18</sup> Die Sprache der Geisteswissenschaften. I. m.

<sup>19</sup> M. RIEDEL: Das erkenntniskritische Motiv in Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften. In: Hermeneutik und Dialektik. kiad. R. Bubner és mások, 1970. I. 233.

<sup>20</sup> G. LUKÁCS: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur (Vorwort). 1963.

<sup>21</sup> W. KOHLSCHMIDT: Methodologische Erwägungen beim Abfassen einer Literaturgeschichte. In: Sprachkunst. I. 1970. 181.



az „erkölcsi felelősség”,<sup>22</sup> vagy olyan célokat, mint a „felvilágosodás” és az „emancipáció”,<sup>23</sup> ezek legtöbbször elvontak maradnak s csak ritkán világítják meg jelentés- és fogalomalkotó funkciójukat, s még kevésbé reflektálnak motívációikra, melyeket kollektív értékképzetek preformálnak.

Persze, ha a dogmatika, miként ezt Rothacker feltételezi,<sup>24</sup> a történeti gondolkodás elidegeníthetetlen formái közé tartozik, akkor veszélybe kerül az az objektivitás is, amely az ítéletek itt javasolt érvelő mérlegeléséből ered. Én viszont úgy látom, hogy az egymást kizáró értékrendszerek dogmatizmusa mint a történeti ítéletek vonatkoztatási kerete, nem szükségszerű. Bár egy értékszempont megalapozott választása bizonyos fokig meghatározza az ábrázolás perspektíváját és értelmezési keretét, de ennek nem kell feltétlenül dogmatikusan történnie, mert, mint mondtuk, az értékrendszerekkel kapcsolatban is lehetséges az érvelés, s így azok revideálhatók. A világnézetek filozófiája, melyet Max Wundt az irodalomtudományi ismerettel állított vonatkozásba, megakadályozta az ilyen felismeréseket, mert azzal, hogy az értékeket megfosztotta történetiségüktől, hozzáférhetetlenné tette őket a kritika számára.<sup>25</sup> Az újabb hermeneutika-vita azonban megtanított bennünket arra, hogy az ilyen, értékrendszerekké összezároló világnézetek elvenen ható hagyományokból származnak, melyek nem vonhatják ki magukat a kritikai megközelítés alól.<sup>26</sup> Tehát a kutatást vezérlő egyik vagy másik értékszempont kizárólagos érvényére való jogot mindig újból és újból igazolni kell.

Ezzel a megfontolással ismét a fentebb említett individuális ábrázolási stílusokhoz érkezünk, melyeknek egységesítése, mint láttuk, értékítéletekből fakadó igény. Mármost tagadhatatlan, hogy például egy irodalmi hagyomány-összefüggés ábrázolásánál a megalapozott ítéletek is mindig előnyben részesítenek meghatározott kiválasztási szempontokat, másokat pedig mellőznek. Ezen a körülményen alapul például a kritikai pluralizmus igazolása, melyet Elder Olson fejtett ki.<sup>27</sup> Érvelése arra a nyelvelméleti belátásra támaszkodik, hogy minden nyelvi jelentéshasználatot a kontextus határoz meg. A filozófiai, illetve az irodalomkritikai szaknyelvek szerinte szemantikai rendszereknek tekinthetők, melyeknek szabályai egy morális, logikai stb. jellegű előzetes döntéstől függenek. Más szóval, ez a döntés meghatározza a nyelvhasználatot a mindenkori kritikai rendszeren belül, úgyhogy az esetleg hozzá kapcsolódó terminológia felülvizsgálható az előre elfogadott és egy döntés formájában megjelenő értékelések keretén. Olson az egyes rendszerek viszonylag szűk „szemantikai orientációjában” látja az interpretációs nyelvek szelektív jelentéshasználatának az okát,

<sup>22</sup> F. SENGLE: Aufgaben und Schwierigkeiten der heutigen Literaturgeschichtsschreibung. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 200. 1963. 263.

<sup>23</sup> Ezeknek az értékeknek a nevében, de különböző utakon kísérli meg az irodalomtörténetírás újraalapozását H. R. JAUSS (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. 1967.) és J. HERMAND (Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft 1968).

<sup>24</sup> E. ROTHACKER: Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1954.

<sup>25</sup> M. WUNDT: Literaturwissenschaft und Weltanschauungslehre. In: Philosophie der Literaturwissenschaft kiad. E. Ermatinger 1930. 398.

<sup>26</sup> Lásd pl. K. O. APEL fejtegetéseit: Scientistik, Hermeneutik, Ideologiekritik. Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht. In: Wiener Jahrbuch für Philosophie 1968. I. 15.

<sup>27</sup> E. OLSON: Die dialektischen Grundlagen des kritischen Pluralismus. In: Über Formalismus. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, 1966. 7. Lásd továbbá O. CARGILL: Towards a Pluralistic Criticism. 1965.

mivel a beszélők az eleve adott premisszáknak megfelelően alkotják meg fogalmaikat. Az irodalomkritika nyelve, fűzi hozzá Olson, szemantikailag mindenekelőtt tárgyának (esztétikai) aspektusai felé orientálódik, úgyhogy minden terminológia — persze itt helyesebb lenne ábrázolási stílusokról beszélni — abból a következetességből meríti érvényét, mellyel a választott tárgyaspektusnak szenteli magát. Olson szerint ezen a módon magyarázható és igazolható a különféle kritikai stílusok egymás mellett létezése. De ezzel valójában csak elcsúsztatja a problémát. Mert az aspektusválasztás, illetve az alapját képező értékítélet helyességéről nagyon is lehet vitatkozni. A megalapozás problémája ugyanis megelőzi a kritikai stílusok szemantikai teljességének a kérdését. Továbbá a szigorú rendszerfogalom alkalmazása egyáltalán nem látszik összeegyeztethetőnek a legtöbb irodalomkritikai vállalkozás önkényességével. Mert a rendszeres szaknyelvek világossága és logikai funkcionálitása annak függvénye, hogy még az önkényesen tételezett jelentésszabályokat sem csupán explicáljuk, hanem következetesen betartjuk — ez az előfeltétel az irodalomtörténeti vizsgálódásokban csak a legkritikább esetben teljesül. Olson fejtegetései azonban a hermeneutikai diszciplínák jellegzetes önfélreértését példázzák, mely a tudomány túl szűken értelmezett fogalmára vezethető vissza. Azzal, hogy a tudomány eszközeivel tisztázhatatlan döntésekre hivatkozik, épp ez a félreértés nehezíti meg a kommunikációt azokról az előfeltevésekről, amelyek mint értékítéletek a szemantikai orientációt irányítják. A kritika egymást kiegészítő eredményei, ha elfogadjuk az egyes ábrázolások elvi önértékűségét, a vélemények és tézisek sokaságára bomlanak, melyeket csak az tart össze, hogy valamennyien az irodalomtudomány nevet viselik. Persze e véleményeknek és téziseknek, mint a képzeletű megalapozatlan termékeinek, felül kell vizsgálni az értelmét, hasonlóan a képzeletbeli múzeumban őrzött művekhez, melyeknek az életösszefüggésbe való átültetése egykor feladatuk volt. Valóban úgy látszik, hogy az irodalomtudományban a kommunikáció hiányát már csak metakritikai úton lehet áthidalni.<sup>28</sup>

Ha a szemantikailag teljes szaknyelvek kialakítását tekintjük annak a mintaképnek, amely felé a történeti-hermeneutikai vizsgálódások nyelvének törekednie kell, akkor mindenekelőtt emlékezetünkbe kell idéznünk, hogy az ilyen szaknyelvek egy kutatóközösség tagjainak explicit megegyezésén alapulnak. Ebben az összefüggésben gyakran idézik példaként az axiomatikát. Az itt vizsgált tudományokban azonban nem alakult ki ilyen megegyezés az alaptételeket illetően, bár tulajdonképpen lehetséges lenne, persze nem az axiomatika értelmében. A nehézség, mint mondtuk, a tudományon kívüli értékítéletek által meghatározott előfeltevések jellegében rejlik, melyek itt leplezetlenebbül lépnek fel mint a nomologikus tudományokban. Továbbá a részaspektusok választása, ami például meghatározott történeti jelenségek mellőzésében nyilvánul meg, a mindenkori figyelmen kívül hagyott komplementer oldaltól teszi függővé az irodalomtörténeti összefüggésekről szóló kijelentéseket. Ezért a történeti ítéleteket, bármennyire kimerítően vannak is megalapozva, nem tekinthetjük másnak, mint egy érvnek a sok közül, mivel állandóan új aspektusok, szempontok, ítéletek kerülnek be a történeti jelenségek értelméről folytatott vitába. Ez a körülmény ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a hermeneutikai-történeti tudományokban az igazság megtalálásának dialogikus struktúrája

<sup>28</sup> Lásd pl. J. STRELKA ezzel kapcsolatos tanulmányait: *Vergleichende Literaturkritik. Drei Essays zur Methodologie der Literaturwissenschaft*. 1970.

van, melyet nem lehet megszüntetni egy egységes fogalomnyelvvel, ahogy Northrop Frye feltételezi.<sup>29</sup> Persze annak a kritikai pluralizmusnak az igazolására sem szabad visszaélni vele, amely a különböző felfogás- és ábrázolásstílusok kommunikáció nélküli egymás mellett létezését védelmezi. A dialógus elve — elmentésben a szaknyelvi terminusok korábban egyesített eljárásmodok keretében történő monologikus bevezetésével — inkább arra kötelez bennünket, hogy állandóan megvitassuk a kérdést: *az adott körülmények között és az egyesített célok mellett melyik szempont, melyik aspektus stb. értelmes?* Az ilyen kérdések szükségképp túlvezetnek a szaktudományok határain; mert értelemkritikai törekvésük egyaránt vonatkozik az irodalomtörténetek olvasóira és szerzőjük tudománytörténetileg és művelődéstörténetileg meghatározott önmegértésére. Következésképp a hermeneutikai eljárás dialogikus mozzanatának az elismerése maga után vonja a kritika és az önkritika beidegződését. A dialogikus mozzanat a szemantikai orientációt a pragmatika dimenziójával egészíti ki, mely az akadémiai irodalomtörténetírásban mindig is meghatározta a hagyomány szelekcióját, értelmezését és megőrzését. Persze, hogy a kutatást vezérlő értékszempontról folytatott gondolatcsere követelménye ne maradjon elvont posztulátum, szeretnénk megismerni egy olyan eljárásmodot, amely módszeresen megmutatja az értelemkritika feltételeit, és végrehajtását taníthatóvá teszi.

### III.

Mielőtt megvitátnánk néhány ezzel kapcsolatos fontos javaslatot, a fogalomalkotás kérdését ki kell terjesztenünk az irodalomtudomány egész munkaterületére. Eddig ugyanis csak a Gervinusszal kezdődő irodalomtörténetírásról beszéltünk. A XIX. század második felében a törvényalkotó tudományokban végbement haladás hatására az okelemző magyarázó hipotézisek nemcsak az irodalomtörténetírásba hatoltak be, hanem azt eredményezték, hogy a filológiai tudományágak fokozott mértékben kezdték alkalmazni a hagyományos leíró kategóriákat. Bár az interpretáció elméletének a kidolgozására irányuló korai erőfeszítéseikben már Schleiermacher és mások is figyelembe vették a poétikai szövegek „constructív” jellegét, de itt a különféle történeti-kritikai és leíró jellegű „hermeneutikai műveletek” még a kölcsönös kiegészítés viszonyában állottak egymással.<sup>30</sup> Később a két oldal különvált, s Ernst Elster *Módszertanában* a történeti szintézis és a kritikai analízis fogalma alatt két különböző eljárásként szerepelt, melyeknek egymáshoz való viszonyát a szerző problematikusnak tekintette.<sup>31</sup>

Már Elsternél is jól látható az a törekvés, hogy a költői nyelvi formák leírásának olyan státuszt tulajdonítson, amely a történelemmel csak periférikusan érintkezik. Nem véletlen, hogy az alapelvekről folytatott vizsgálódásainak második kötete a *Stilisztika* címet viseli. Az *irodalomtörténet* és az *irodalomtudomány* viszonyát — jellemző szembeállítás! — úgy határozta meg, hogy az egyes poétikai jelenségek formáinak elemző leírása (az analízis) további lépésként egy

<sup>29</sup> N. FRYE: *Analyse der Literaturkritik*. 1964.

<sup>30</sup> F. D. E. SCHLEIERMACHER: *Hermeneutik.*, Kiad. H. Kimmerle, 1959, 31. 113. és több más helyen. PETER SZONDI szerint kimutatható hogy a korai hermeneutika sok tétele az általános nyelvészet (de Saussure) szerint értelmezhető: *L'herméneutique de Schleiermacher*. In: *Poétique* 2, 1970. 141.

<sup>31</sup> E. ELSTER: *Prinzipien der Literaturwissenschaft*. II. 1897—1911.

„történeti” összefüggésben helyezi el eredményeit (szintézis). Az analízis/szintézis fogalompár ettől kezdve nemcsak állandó alkotórészévé vált az irodalomtudomány módszertanának, hanem, úgy látszik, zavarokat is okozott az akadémiai kritika önértelmezése körül folyó vitában. E fogalmakat csak ritkán használják szigorúan terminusként — például a kanti megkülönböztetések értelmében, melyek a tudományelméletben jutnak érvényre. Mert míg a filozófus az analízis/szintézis fogalompárt a megismerő tudat egymást kiegészítő formáiként írta le, az irodalomtudós két különválasztott eljárásnak tekintette őket, melyek közül az egyik (az analízis) „az egyes kutatására”, a másik (a szintézis) pedig „a [történeti] egésszé való összekapcsolásra” szolgál.<sup>32</sup> Így a műelemzés és a történeti kritika különválasztása, melyet végül a New Criticism tevékenysége és módszertani javaslatai nyomán széles körben elfogadtak, elősegítette a történelemnek az interpretátor tudatából való száműzését, ami Günther Müller, Roman Ingarden és Wolfgang Kayser elméleti, illetve didaktikai fejtegetéseiben az alapelv rangjára emelkedett. Ebben az összefüggésben érdekes, hogy Kayser hogyan használja a szóban forgó fogalompárt. Mint ismeretes, módszertani tankönyvét, melynek első kiadása 1948-ban jelent meg, az analízis (tartalom [Inhalt], verselés, nyelvi forma, kompozíció) és a szintézis (tartalom [Gehalt], ritmus, stílus, műfaj) fogalmai szerint osztotta fel, s az előbbieken olyan kifejezéseket ért, melyek mint azonos tételezések az irodalmi forma meghatározott elemeit jellemzik (ez még a tartalomra [Inhalt] is érvényes, melyet Kayser az anyag, a motívum stb. morfológiai aspektusából tárgyal), az utóbbiakon pedig olyanokat, amelyek az egyes műveknek valamilyen ontológiai minőséghez, például egy „eszméhez”, végül pedig „a költészet lényegéhez” fűződő vonatkozására utalnak; ezek a vonatkozások a szimbolikus értelmezésnek vannak alávetve, s következésképp az interpretáció művészetéhez tartoznak.<sup>33</sup> A szintézis itt nem a művek és a szerzők közti összefüggésre irányul, mely az irodalomtörténetben manifesztálódik, s nem is a szerzők és a szövegek költői önmegnyilvánulásában szóhoz jutó szituáció-kontextusok figyelembevételét jelenti, amely minden interpretációban benne rejlik (s terminológiai szempontból találóbba lenne). Ellenkezőleg, egy önmagáért létező entitás statikus értékfogalmára korlátozódik, melynek elemei egy törvény szerint kapcsolódnak össze — Kayser ezt a törvényt a következő organológiai tételben fogalmazta meg: „Az eleven műalkotásnak nincsenek elszigetelt részei: valamennyi forma [ . . . ] együttesen hat.”<sup>34</sup>

Kayser koncepciója az életfilozófiai előfeltevések kiiktatásával radikálisan megvalósítja az irodalomtudomány dehistorizálását, amely felé már Walzel munkái is törekedtek<sup>35</sup>. Walzel a *Gehalt und Gestalt*-ban nemcsak az elemzés szigorúságáért és a művészi alkotóeljárás pontos fogalmi meghatározásáért szállt síkra, hanem a történeti kritika problémáját, mely az elemző munkában is eleven, szintén a munkamegosztás kérdésére redukálta.<sup>36</sup> Walzel persze még közel áll

<sup>32</sup> O. F. WALZEL: *Analytische und synthetische Literaturforschung*. In: GRM 12. 1910. 259.

<sup>33</sup> W. KAYSER: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 12. kiad. 1967.

<sup>34</sup> KAYSER: *Kunstwerk*. 330.

<sup>35</sup> Jól látható, hogy mit köszönhet a hagyománynak, ha felfogását összehasonlíttuk ROBERT PETSCH tanulmányával: *Die Analyse des Dichtwerks*. In: ERMATINGER: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. 1930. 240.

<sup>36</sup> O. F. WALZEL: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. 1923. 396.

Diltheyhez, s ez megóvta a tartalom- és formaesztétika minden történeti reflexiótól mentes kutatásától. Ez nem utolsósorban a nyelvi kifejezés elméletének köszönhető, mely a késői Dilthey hermeneutikai elmékedéseiben tág teret kapott, s részben eltorzított formában a háború utáni évek kritikusi átvették. A műalkotás nyelve eszerint a szerzőnek és individuális lelki diszpozíciójának a kifejezése, mely, mint a biográfiai módszer megmutatta, nem független a történeti környezet életfeltételeitől. E felfogás szerint az irodalmi mondatok jelentése és értelme a nyelv történeti változására is utal, ahogy ezt Walzel a *Gehalt und Gestalt* első fejezetében megvilágította; ezt a változást „a korból kell megérteni”, noha „tisztán” az irodalmon belül regisztráljuk.<sup>37</sup> Bár Walzel sok helyütt még úgy beszél az analitikus eljárásról, mintha az a feltételezett feltételeit — például egy meghatározott költői nyelvhasználat előfeltételeit — próbálná feltárni, de az irodalmat mint „nyelvi műalkotást” a maga egészében elválasztja az egyéb nyelvi megnyilatkozásoktól.<sup>38</sup> A történeti-hermeneutikai vállalkozást végképp lejárattja azonban az a végzetes előítélete, amely a nyelvi kifejezést a „német” történetietlen típusára alapozza. Aligha kell mondani, hogy Kayser poétikája mentes az ilyen torzulásoktól. Mindazonáltal ez a hagyomány mint tagadó mozzanat még eleven lehet benne, ha igaz az, amit Kayser pozíciójáról általánosan állítanak, hogy tudniillik a történelemtől való elfordulása az ideologizálástól való félelemre vezethető vissza.<sup>39</sup> De még ha igaz is ez a motívum, nem ad felvilágosítást az irodalomfogalom elméleti implikációiról.

Viszont megtalálhatók ezek az implikációk Kaysernek a költői nyelvhasználatról vallott felfogásában. Ugyanis mereven elutasítja a kifejezéseméletet (mely eredeti, torzítatlan formájában még komolyan vette a nyelv történeti változását), és a fenomenológiai jelentéstan felé fordul: „A szavak jelentései” e nézet szerint „nem valami rajtuk kívül levő tárgyra utalnak, hanem csak a mindenkori költői világ felépítését szolgálják.”<sup>40</sup> Így a nyelvi műalkotás ideális létének megfelel egy abszolút értelem, melynek feltárására nem alkalmas a történeti vizsgálódás, hanem csak az elemzésre épülő szintetikus értelmezés, melyhez a „műfajszerű” adja a kulcsot. Az irodalmi formák hierarchiájában legfelül „a műfaj rendszere” áll.<sup>41</sup> Kayser ezen persze nem a költői nyelvhasználat szabályainak a halmazát érti, melyet mindig más és más, az irodalmi konvenciók történetében változó esztétikai normák irányítanak. Ellenkezőleg, a műfaj „lényege” érdekli, az, ami a jelenségek sokféleségében állandónak bizonyul. Walzel is ezt tartotta a legmagasabb célnak.<sup>42</sup> Kayser azonban ezt a célt nem empirikus úton, egy megfelelő feltevésnek az öröklött szövegekben megállapítható szabályszerűségeken és azok poétikai alapjain történő ellenőrzésével próbálja elérni, hanem bizonytalan fogalmi tételezésekkel dolgozik, mint például „a tárgyszerű bensővé tétele, a hangulat felindultsága, a világ és az Én egybefolyása, érzelmi átélés” stb.<sup>43</sup> A lírai „lényegének” ezek a példaként kiragadott meghatározásai azonban nem tagadják meg a kifejezéseméletből való eredetüket, mint ahogy Kayser is állandóan visszaesik ennek az elméletnek a nézeteibe, persze anélkül, hogy a kifejezést individuális ösztön- vagy tudatállapotok meg-

<sup>37</sup> WALZEL: *Gehalt und Gestalt*. 7., 30.

<sup>38</sup> WALZEL: *Gehalt und Gestalt*. 8.

<sup>39</sup> Ehhez 6 maga nyújt támpontot: I. m. 387.

<sup>40</sup> KAYSER: *Kunstwerk*. 292.

<sup>41</sup> KAYSER: *Kunstwerk*. 330.

<sup>42</sup> WALZEL: *Gehalt und Gestalt*. 17.

<sup>43</sup> KAYSER: *Kunstwerk*. 335.

jelenítéseként értelmezné. Ellenkezőleg, a nyelv nélküli felindult állapotok expresszív szimbolikus kinyilvánításának az „ősjelenségére” hivatkozik, melyet egy filozófiai nyelvelmélet a köznyelv jellemzőjeként tárt fel. Világosan látja az ebben foglalt beismerést, hogy a költői nyelv olyan megnyilatkozási formákra vezethető vissza, amelyek megelőzik, de ezt a tényt tagadja azzal, hogy mereven kitar a költészet ideális létmódja mellett.<sup>44</sup>

Egyébként a fel nem ismert tradicionalizmus, mely ezekben az ellentmondásokban kifejeződik, azokban az elszórt megjegyzésekben is megnyilvánul, amelyeket Kayser az irodalomtudós interpretációs kompetenciájáról ejtett. A sajátos tehetségről, az átélés képességéről és a beleérzés adottságáról szóló hagyományos közhelyek itt az irracionális képzetek nehezen áttekinthető konglomerátumává olvadnak össze. Walzel és mások intelme, mely szerint az irodalomtudomány művelésére csak az élmények iránt fogékony ember lehet valóban hivatott, gyengített formában Kayser fejtegetéseiben is visszatér.<sup>45</sup> Ő azonban, úgy látszik, különös súlyt helyez arra az „elméleti adottságra”, amely képes a nyelvi műalkotás elemző leírására, tehát arra, amit elemi analízisnek nevezhetünk.<sup>46</sup> Eszerint az interpretátor először megfigyelő magatartást vesz fel, melynek — nem tudni, milyen úton — fokozatosan át kell mennie a jobb megértésbe. Ezt a magatartást nevezzük Husserl kifejezésével objektivisztikusnak, mert az interpretátor úgy tesz, mintha az interpretandum olyan adottság lenne, melynek alakját tisztán formálisan, szubjektív, illetve hagyományos értékkategóriák belekeverése nélkül lehet *leírni*. Kayser az ilyesfajta elemzés céljára olyan fogalmakat vezet be, melyek elsősorban morfológiai tulajdonságokat jelölnek. Tanításának kifejtése közben e fogalmakat legtöbbször példákön vezeti be, hogy aztán végül többé-kevésbé iskolás módon definiálja őket. Íme két példa:

1. „*A motívum isméltendő, tipikus, azaz emberileg jelentős szituáció.*”<sup>47</sup>
2. „*Emblémán olyan jelet értünk, amelyhez egy meghatározott értelem van hozzárendelve.*”<sup>48</sup>

Mint látható, Kayser kénytelen hagyományos fogalmakkal dolgozni, melyeket természetesen *meg is akar érteni*. Ez azonban, ha komolyan vesszük, annak a szabálynak a rekonstruálását jelenti, amely szerint az egyes nevet vagy kifejezést első ízben használták olyan értelemben, amely mai használatával még legalábbis rokonságot mutat. A „definíció” megkerüli az ilyen történeti jelentésvizsgálatot, hogy a jelentéseket úgyszólván közvetlenül rögzítse, többé-kevésbé önkényes módon. Ez az eljárás a fenti esetben olyan meghatározásokat eredményez, amelyek kevésbé használhatók. Mert az „emberileg jelentős” és a „meghatározott értelem” predikációk túlságosan homályosak, semhogyl lehetóvé tehetnék a fogalom és a dolog pontos egymáshoz rendelését. Az általánosítás, mely itt a kifejezések meghatározására szolgál, megfosztja őket hagyományos jelentéstartalmuktól, s ugyanakkor attól a szemantikai többértelműségtől, amely lehetővé teszi a legkülönbözlőbb kontextusokban való használatukat. Kayser különben sem tudja elkerülni, hogy példák révén történő magyarázatai közben implicit módon a fogalmak története is szóhoz jusson. Ez különösen

<sup>44</sup> KAYSER: uo.

<sup>45</sup> KAYSER: Kunstwerk. 13. (Lelkesedés és tanulmányozás)

<sup>46</sup> KAYSER: Kunstwerk. 54.

<sup>47</sup> KAYSER: Kunstwerk. 60.

<sup>48</sup> KAYSER: Kunstwerk. 75.

azokra a kifejezésekre érvényes, amelyeknek eredete irodalmi, retorikai, poétikai és/vagy esztétikai konvenciókra utal vissza; s érvényes a bevezetett szavak túlnyomó részére. Ezek tehát tudomány előtti formában hagyományozódnak, az akadémiai kritikának azonban úgy kell őket szabályoznia, hogy terminológiai-lag körülhatároltnak lehessen őket tekinteni. Dilthey már korán felismerte a nehézségeket, melyek e posztulátummal járnak, s következőképp kommentálta: „Amikor a tudományos gondolkodás fogalomalkotásra vállalkozik, a fogalmat alkotó ismertetőjegyek meghatározása mindig előfeltételezi azoknak a tényeknek a megállapítását és kiválasztását, melyeket a fogalom alá akarunk foglalni. S e tények megállapítása és kiválasztása olyan ismertetőjegyeket követel, melyeknek révén konstatalható, hogy a fogalom terjedelméhez tartoznak.”<sup>49</sup> A kör, melyre itt Dilthey utal, csak hermeneutikai úton járható végig, s Kayser — tulajdon önértelmezésére rácsáfolva — épp ezt kénytelen tenni, hogy fogalmait értelmes módon megmagyarázhassa. Így azonban hallgatólagosan nemcsak a történeti forráskutatás területén mozog, hanem ugyanakkor a valódi irodalomtörténeti interpretáció területén is, mely a szintézis eredménye, s célja a hagyományozódott értelem érthetővé tétele.

Például a 2. idézetben látható absztrakt predikációt, az „emléma” fogalmának a meghatározását, Kayser pontosan ezen a hermeneutikai úton fejti ki, melyet Dilthey a történeti megismerés struktúrájával azonosított. Azzal kezdi, hogy a „jelnek” (kép) és a „meghatározott értelemnek” (képfelirat) a fogalomalkotásban előzetesen meghatározott ismertetőjegyeit egy történeti tény segítségével világítja meg: az első emblematikai antológia, Alciat *Emblematájának* példáján, mely elsődlegesen egyáltalán nem a költői nyelvhasználatra vonatkozik. Majd röviden utal az emblematikus művészet hatásaira és elterjedésére, végül a fogalmat egy költői szövegre alkalmazza, melynek „jelképei” a történeti ismeret nélkül érthetetlenek maradnának.<sup>50</sup> Ez az eset különösen szembeűnően mutatja, hogy az interpretátor az írásosan hagyományozódó nyelvhasználat értelmének feltárása közben mennyire rá van utalva azokra az információkra, amelyek a nyelvi művészet úgynevezett irodalmon kívüli feltételeiről adnak felvilágosítást. Kayser történelemellenes önértelmezésével szemben azt lehet mondani, hogy egy hermeneutikai művelet — így nevezzük az értelem feltárásának módszeres eljárását — csak a félreértés veszélyét vállalva tekinthet el az interpretációnak, a kritikának, a források és a legtágabb értelemben vett irodalomtörténeti hatásösszefüggések kutatásának a megértésfolyamatban érvényesülő egybejárásától. Ezt a tapasztalatot foglalja össze az általános tétel, hogy a nyelvi megnyilatkozások csak akkor interpretálhatók, ha figyelembe vesszük azt a vonatkoztatási keretet, amelynek nyelvelméleti modellje a nyelvhasználat deiktikus, appellatív, temporális stb. funkcióinak szemantikai viszonyait konkrét szituációkra vonatkoztatja.<sup>51</sup> Bár az imaginatív szövegben a

<sup>49</sup> W. DILTHEY: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften (1907—1910). In: Gesammelte Schriften VII. 3. kiad. 1968. 153.

<sup>50</sup> KAYSER: Kunstwerk. 76.

<sup>51</sup> K. BÜHLER: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 1934. 79.: „Das Zeigfeld der Sprache und die Zeigwörter.” Továbbá megállapítható, hogy a fikcionális szövegeknek ideális beszéd- és cselekvésszituáció jellege van, s ennyiben konkrét tapasztalatokra utalnak vissza. Ez pedig azt jelenti, hogy minden ilyen szöveg számára léteznie kell olyan szabályoknak, amelyek megmutatják a mindenkori idealizáció célját, melynek ismerete nélkül az idegen nyelvhasználat értelmezése sötétben tapogatózik. Itt csupán annyit jegyezhetünk meg, hogy még a legnehezebben érthető képződmények, például a szimbolizmus vagy a konkretizmus szövegeimögött is olyan szemantikai

megfelelő partikulák (én, te, itt, most) egy mesterséges referenciarendszerre utalnak, de ezt egyrészt konkrét tapasztalatok analógiájára hozzák létre, másrészt magát a nyelvi analógiaalkotás aktusát is a szituáció határozza meg, úgyhogy arra a kérdésre, hogy meghatározott költői stílusmintáknak és szabályoknak mi az értelme, „tiszta” műelemzéssel sohasem lehet kielégítő választ adni.

Kayser megkülönböztetéseivel ellentétben, értelmesebbnek látszik, ha az elemzés fogalmát az interpretátor kezdeti „megfigyelő” magatartásával hozzuk összefüggésbe, mely a szöveget formális szempontok szerint tagolja. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy rejtetten már itt is szerepet játszanak a megértési műveletek, melyek előrenyúlhatnak az egész szemantikai tartalmához, s melyeknek valószínűségét csak a vizsgálat további menete során ellenőrizzük. Mert még a metrika, a prozódia és a kompozíció statisztikailag megragadható s látszólag formai elemei is struktúraalkotó s ugyanakkor szemantikai funkcióhordozók, melyeknek értelme a költői nyelvhasználat öröklött szabályaival való összehasonlításból válik világossá. A morfológiailag hierarchizálható struktúrák látszólag tiszta leírásának és számbavételének persze megvan a maga heurisztikai helyiértéke a szövegexplicáció folyamatában. Csak nem szabad az interpretátornak önfeledtségében azt hinnie, hogy képes a művet olyan szempontok szerint elemezni, amelyek magában a műben rejlenek. Amikor Kayser ezt állítja,<sup>52</sup> csupán átviszi a szerzőről a műre a divinatórikus hermeneutika fentebb pszichologisztikusnak minősített alaptételét, mely szerint az interpretátornak képesnek kell lennie arra, hogy valamibe belehelyezkedjék. Azonban a Husserl által inspirált irodalomelmélethez való vonzódása következtében az elemzésnek arra a formájára is fel kellett volna figyelnie, amely fenomenológiai lévén, reflexív módon az interpretátor tudattartalmait is igyekszik ellenőrizni. Egyébként persze az irodalomtudományi objektivizmus ellen irányuló legújabb kísérlet, mely a fenomenológiai elemzést a hermeneutikai műveletekre próbálja alkalmazni, azt mutatja, hogy ebben a vállalkozásban, ha következetesen folytatják, eleve benne rejlik a történeti kritikát tagadó tendencia.<sup>53</sup>

Ha összefoglaljuk az analízis fogalma körül folyó vitát, akkor elemi vagy formális és fenomenológiai analízist különböztethetünk meg. Az előbbi, melyre fejtegetéseinket korlátoztuk, kevés haszonnal járna ha úgy folytatnánk, hogy közben eltekintünk a történeti kutatás hermeneutikai műveleteitől. Mert mint láttuk, s mint művének szinte valamennyi oldalán kimutatható, *a történeti interpretáció útján* Kayser is mindig a szemantikai dimenzióval egészíti ki a for-

---

szabályok állnak, melyeket csak az öröklött jelentéskonvenciókkal való összefüggésükből lehet megérteni, s csak a történeti szintézis útján lehet megragadni. Ez azokra a szövegnyelvészeti tanulmányokra is érvényes, amelyeknek címében a leírás fogalma szerepel: a „szövegleírás” fogalmát alkalmasint metaforikusan kell érteni, mert a statisztikailag, analitikusan stb. megragadható jegyeket is mindig szemantikai egységeken állapítják meg. Látható ez többek közt Klopfer és Oomen vizsgálódásaiban, melyeket Rimbaud-szövegek példáján végeztek (*Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik.* 1970.). Részben igen homályos érvelésükben a szerzők épp az irodalomesztétikai konvenciók úgynevezett szövegen kívüli összetevőit tagadják, habár ezek nemcsak Rimbaud-t ösztönözték (ha helyes ez a megállapítás) „antihermeneutikai” magatartásra, hanem a szerzők saját értelmező kategóriáit — az abszurd, a képtelen stb. — is megteremtették. De haszontalan is lenne a szövegvizsgálat, ha még látszólag „tiszta” deskriptív részeiben is nem a régi hermeneutikai célt, a szövegek megértését szolgálná.

<sup>52</sup> KAYSER: Kunstwerk. 387. és több más helyen.

<sup>53</sup> E. LEIBFRIED: Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. 1970.



mális elemzés fogalmát. Ha mármost az eljárásoknak ezt a komplementaritását átvisszük az akadémiai kritikában használt hagyományos fogalmak értelmének a feltárására, akkor hasonló hermeneutikai műveleteket kell alkalmaznunk, mert az illető szavak a hagyományból származnak, mely csak e műveletek segítségével értelmezhető. Ezért a poetológiai elnevezések vagy fogalmi kifejezések értelmének a kérdését nem szabad összetéveszteni azzal a kérdéssel, hogy mi a „lényegük”. Az „embléma” szó meghatározásának a példáján talán világossá vált, hogy ha az interpretátor az értelmet próbálja megvilágítani, mindig kutatnia kell, hogy mások hogyan alkalmazták a jelentéshasználat szabályát, melyen az értelem alapul. Ez az eljárás főleg azokra a fogalmakra (stílus, műfaj, irodalom, költészet stb.) érvényes, amelyeknek szemantikai sokértelműsége egyre-másra terminológiai vitákat eredményez a tudományon belül. Ilyen esetekben meg kell különböztetni egyfelől a fogalmak történeti értelmét, mely összhangban van különféle és a kontextus által meghatározott használatukkal, másfelől pedig egybehangzó jegyeik általánosító meghatározását, mely persze — ezt hangsúlyoznunk kell egy elterjedt előítélettel szemben — szintén nem „abszolút jelentéseket” ragad meg, hanem olyanokat, amelyek együtt változnak az ilyen meghatározásokat végrehajtó egyének látókörével. Végül pedig a mindenkori kutatási cél által meghatározott célszerűség magasabb szempontjától függ, hogy melyik eljárást kell előnyben részesíteni. Így például annak a kérdésnek, hogy mi az irodalom, inkább csak az lehet a célja, hogy egy kutatócsoport tagjai ideiglenesen kommunikálni tudjanak vizsgálati tárgyukról. Ilyen esetben persze csak a fogalom és a tárgy megközelítő körülhatárolását tudjuk elérni, mely, mint az alábbi példa mutatja, néhány igen általános formális jegyet tesz szignifikáns-sá. Eszerint az irodalomhoz tartoznak:

1. az olyan megnyilatkozások, amelyek bizonyos kontinuitással rendelkeznek (tehát a katalógusok és hasonló ki vannak zárva) és meghatározott hosszúságuk van;

2. bármilyen hosszúságú megnyilatkozások, melyek meghatározott, pusztán grammatikailag le nem írható szabályszerűségeket mutatnak;

3. azok a megnyilatkozások, amelyek igényt tartanak a maradandóságra és megismételhetők.<sup>54</sup>

Eltekintve attól, hogy a felsorolt ismertetőjegyek valószínűleg sok mindent önkényesen mellőznek abból, ami az írók aktuális önértelmezése szerint nagyon is az irodalomhoz tartozik — például a katalógusszövegek néhány év óta a kedvelt kísérleti formák közé számítanak<sup>55</sup> — az említett predikációk valamennyi nyelvi megnyilatkozás közül megengedik a válogatást, ha az például egy meghatározott kutatási cél (mondjuk annak a statisztikai gyakoriságnak a kvantifikáló megállapítása, amellyel az ilyen szövegek meghatározott időszakokon belül fellépnek) szempontjából értelmesnek látszik. A formális ismertetőjegyekre való redukálás itt annak a vezéreszmének az égisze alatt történik, hogy a fikcionális és a nem-fikcionális nyelvi stílusok különbségminősége nem történetileg jött létre, hanem egy olyan lényegi összetevőre vezethető vissza, melyet feltételelesen „irodalmiságnak” (formalizmus) vagy „poéticitásnak” (strukturizmus) neveznek. Tehát az ilyen általános fogalom előlegezi azokat a jegyeket, amelyeket szigorúan véve csak valamennyi létező szöveg megvizsgálása

<sup>54</sup> F. W. HOUSHOLDER, Jr. szerint. In: Th. A. SEBEOK (szerk.), *Style in Language*. 1960. 340.

<sup>55</sup> Lásd pl. HEISSENBÜTTEL megfigyeléseit: *Über Literatur*. 1966. 113.: *Spekulation über eine Literatur von übermorgen*.

után lehet lépésről lépésre megnevezni. A szövegek tömege az ily módon egységesített kutatás számára nem egyéb, mint az adott anyag, melynek sokféle eredetfeltétele eszerint másodlagos jelentőségű lenne. Valójában persze nem ennyire szigorúan járnak el. Mert mint Roland Barthes megjegyzi, „innombrables sont les récits du mond”,<sup>56</sup> úgyhogy legtöbbször egy elméletet hoznak létre, mely a tárgyat és annak fogalmait úgy határolja körül, hogy közben csak látszólag tekint el a történeti interpretációktól. Az ilyen kísérletek nehézségeire, melyek mindenekelőtt a strukturalizmuson belül jelentkeznek, itt nincs alkalmunk kitérni. Annyit azonban megállapíthatunk, hogy a fikcionális nyelvhasználatra vonatkozó fogalmak meghatározására irányuló kísérletekben, bármennyire is formalisztikusak, mindig szerepet játszanak az öröklött jelentések. Valami hiposztazált általános — az irodalmiság „lényege” stb. — keretében a kutató mindent irodalmiként értelmez, ami az esztétikai konvenciók történetében mindmáig így értelmezi önmagát: regények igen — katalógusszövegek nem! Mindazonáltal valami haszna is lehet annak, ha az öröklött fogalmak történeti kritikáját egy általános irodalomelmélettel helyettesítik: ennek a „tisztá” szövegleírás célja szempontjából lehet — ha ezt a célt értelmesnek tartjuk — bizonyos heurisztikus értéke, mely egy alkalmas kutatási stratégia kidolgozásánál mutatkozik meg.

Viszont más dolog az irodalomfogalom *értelmezésének* a kérdése. Ez azoknak a jelentéstörténeti vizsgálatoknak a területére tartozik, amelyekre, mint fentebb megjegyeztük, az interpretáció hermeneutikai szabályai érvényesek. Ezt az utat választja a történeti szótár, mely mint terminológiai vezérfonal rendkívül jelentős az irodalomtudós interpretációi számára. Mert az ilyen szótár ideális formájában azoknak a fogalmaknak a változásairól és hatásáról ad felvilágosítást, amelyek a hagyomány értelmezését nemcsak meghatározzák, hanem meg is világítják. Az irodalomfogalom történetével kapcsolatban — hogy példánknál maradjunk — Robert Escarpit vállalkozott ilyen kísérletre, mely a tisztán formális meghatározásokkal ellentétben, az ismertetőjegyek következő területeit fogja át: etimológia, szemantika és a különböző nyelvrendszerekben található lingvisztikai ekvivalensek. Az ehhez csatolt történeti kommentár összefüggésében „beszéli el” azt, amit az egyes területek csupán regisztrálnak. Az ilyen lexikoncikk nyelvészeti mintaképét a fentebb említett nyelvelméleti modell referenciarendszeréhez tartozó karakterisztikumok képezik, melyek az interpretáció nyelvét is jellemzik: történeti tulajdonnevek számbavétele, narratív mondatok stb. Míg a formális körülhatárolás elsősorban a hipotézis- és a modellalkotás céljára szolgál, s ennek következtében bizonyos idealizációkat hajt végre a tárgyon, a történeti interpretációnak ezen túlmenő jelentősége van. Ugyanis azokat a szemantikai maradványokat világítja meg, amelyeken öröklött fogalmaink használata még ma is alapul. Például az idézett esetben az esztétikai, az ideológiai és a szociológiai irodalomfelfogásra mutat rá, melyek történetileg a „science esthétique”, a „science idéologique” és a „science sociologique de la littérature” fennálló intézményeihez vezettek.<sup>57</sup> Világos, hogy az irodalomtudománynak, mely szinte kizárólag öröklött fogalmakat használ, hasonló módon kell megvizsgálnia e fogalmak eredetét, hogy ne legyen kénytelen vakon

<sup>56</sup> R. BARTHES: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8. 1966. 1.

<sup>57</sup> R. ESCARPIT: La définition du terme „littérature”. In: Actes du troisième congrès international de littérature comparée, 1962. 77.

követni egyetlen jelentéskonvenciót, mely alkalomadtán a dogmatikusan le-  
szűkített alkalmazásnak kedvez. A fogalombevezetés eljárásának logikai  
formája egymagában még nem indokolja azt sem, hogy csupán egyetlen  
jelentésszegmentumot válasszunk, amíg ez az eljárás figyelmen kívül hagyja a  
mindenkori tudományos kommunikáció célját.

#### IV.

A tudományos nyelvhasználatnak a konvencionális értékképzetektől való  
említett függősége visszavezet a megalapozás problematikájához, melyet fen-  
tebb az irodalomtörténetírás példáján világítottunk meg. Mert a kérdés, hogy a  
tudományos nyelven folytatott kommunikációnak mi a célja, majdnem azonos  
a fogalomalkotás és az ahhoz kapcsolódó módszertan értelmének a kérdésével.  
Másképp kifejezve: nemcsak a szaknyelv *megbízhatóságáról* van szó, melyet a  
terminológiai szabályok mércéi szerint növelni lehet, úgy, hogy a mindenkori  
célszerűségtől függően egyes jelentéshasználatokat kiiktatunk, másokat meg-  
tartunk, hanem sokkal inkább a kutatási célt mint olyat kell igazolni. A törté-  
neti kritikának úgyszólván természetéhez tartozik a megalapozás kényszere.  
Mert a múltbeli adottságok interpretáló „megjelenítése”, ahogy azt az öröklött  
szövegek explikációjában mindig is gyakorolták, az értékelő és szelektáló ítélő-  
képességre tartozik — még akkor is, ha egy új nyelvhasználat az „elemzés”, „le-  
írás” stb. szavakkal próbálja helyettesíteni az interpretáció fogalmát. Bár ez az  
ítélőképesség az életvilág nyelvével együtt szerzett preferenciákból és idegenke-  
désekből épül fel, de nem kizárólag ezekből. A tudományos tanítási és tanulási  
szituációkban elsajátított fogalmak is egységesítik az ítézés és a megértés képes-  
ségét, melyet a tehetségcentrikus ideológiai előfeltevések alapján kongenialitás-  
nak vagy átélőképességnek szoktak nevezni. Ezért a szaknyelvi fogalmak törté-  
neti-kritikai felülvizsgálása a megalapozási eljárás nélkülözhetetlen alkotórészét  
képezi.<sup>58</sup> Feltehetőleg már az említett tanítási és tanulási szituációk világos  
strukturálása is felidézi azt a veszélyt, hogy az irodalomnak vagy a költészetnek  
egy meghatározott értelmezését abszolútnak tételezzük, hogy ily módon úgyne-  
vezett magasabb esztétikai értékmérőket vezessenek le, ahogy ezt a klasszikus  
eszménykép mindmáig ható dominanciája is példázza.<sup>59</sup>

Mivel az irodalmi elnevezések és fogalmak bevezetése mindig induktív  
úton, tudniillik példák révén történik, el lehetne kerülni azokat a hibákat, ame-  
lyek Kayser könyvét jellemzik: a történeti partikuláris utólagos eltávolítását a  
fogalommeghatározásból egy absztrakt általános javára. Ez az eljárás ismét el-  
egyengeti a fogalmak példákon megmutatott változását, hogy meggyőzően  
emeljen ki *egy* jelentést. Ez a terminológiai művelet azonban éppen nem a jelen-  
tés világos megértését eredményezi, hanem, mint megjegyeztük, egy látszólag  
időtlen érték szolgálatába szegődik. Az ilyen módszertani előfeltevések megaka-

<sup>58</sup> Kiindulási pontokat és anyagot szolgáltatnak ehhez többek között RENÉ  
WELLEK vizsgálódásai, lásd *Grundbegriffe der Literaturkritik* (1965.) és *Discriminations:  
Further Concepts of Criticism* (1970); lásd továbbá *Reallexikon der deutschen Litera-  
turgeschichte*, alapította Merker és Stammer, 1958. és kk., valamint A. PREMINGER  
(szerk.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1965.

<sup>59</sup> A természetes és a tudományos fogalomalkotás (dialógikus) tanítási és tanulási  
szituációinak a struktúráját más tudományelméleti összefüggésben KÜNO LORENZ írja  
le: *Elemente der Sprachkritik. Eine Alternative zum Dogmatismus und Skeptizismus in  
der Analytischen Philosophie*. 1970.

dályozzák a múltbeli adottságok megértését, és megszüntetik kritikájuk lehetőségét, úgyhogy a kutatást vezérlő értékítéletek feltárása is elmarad. Viszont elérhetjük ezt a célt azzal, hogy példák révén megmutatjuk a fogalmak mindig különböző, történetileg megnyilvánuló ismertetőjegyeit, ha ez a helyes kiindulási eljárás csak a jelentéshasználat egyes fázisait teszi pontosabbá, s magát a jelentéshasználatot eleven hagyományozódásának és receptív továbbképzésének konkrét általánosával azonosítja. Az olyan fogalomtörténet, amely ezen a módon dokumentálja, hogy a fogalom által konnotált „lényeg” a fogalom keletkezésének és hatásának a terméke, nem tünteti el az interpretátor jelenlegi szóértelmezése és a múltbeli nyelvhasználat közti különbséget, s így motívumot szolgáltat a történeti változásnak s értékmegőrző és értékromboló hatásainak a kutatására.

Az irodalomtudományi fogalomalkotásnak ez a sajátos *hermeneutikai* struktúrája megnehezíti a szigorú terminológia értelmében vett rendszerezést. Bár az értékelve kiválogatott ismertetőjegyek definitórikus körülhatárolása kényelmes formulát kínál, ennek általánossága azonban nem elég a mindenkor különös írásbeli nyelvhasználat sajátosságainak a megragadásához. Igaz, hogy az ismertetőjegyek körülhatárolása feltétele e sajátosságok megragadásának, mert egy költemény különösségét csak akkor tudjuk megérteni, ha megtanultuk felismerni benne a nyelvhasználatnak azt a fajtáját, amely „költészetként” válik külön a többitől. A fogalomban összegyűjtött ismertetőjegyek kezdeti általánossága azonban az interpretáció folyamán fokozatosan átadja a helyét a sajátos jelentéssokféleségbe való már említett belátásnak. De csak azért, hogy a konkrét szemantikai lehetőségeknek ez a kibontakozása ismét felszívja magába és átalakítsa. Az itt vázolt jelentésmegértés komplex struktúráját nemcsak a filozófiai hermeneutika képviselői igyekeztek feltárni, hanem az irodalomtudományi interpretáció-tan metodológusai is. A kérdés megértését elősegítik például E. D. Hirsch, Jr. fejtegetései, aki a valószínűségi logika érveivel közelíti meg a problémát.<sup>60</sup> Abból indul ki, hogy a szövegeket értelmező interpretátor egyre finomabb feltételezésekkel él, melyeknek valószínűségi ítélet formája van, s a szöveg vizsgálata egyre újabb tárgyi és lingvisztikai információkkal egészíti ki őket. Az interpretátor ezen az úton a műfajfogalmak durva ismertetőjegyeitől a konkrét ismertetőjegyek átfogó ismerete felé halad. Ezek az ismeretek visszamenőleg ismét módosítják az általános vezérfogalmakat. Ez az ingázás a különös és az általános között, melyet gyakran hermeneutikai körként írnak le és nem szabad összetévesztetni a logikai aláfoglalással, a tanulási folyamat analógiájára is felvázolható, mely a hétköznapi szituáció természetes fogalomalkotását jellemzi. Hirsch implicit módon utal erre, amikor azoknak az olvasási elvárásoknak a tapasztalatilag konstituált szemantikai fontosságára hivatkozik, amelyeket az interpretátor a szöveg kifejezéseihez kapcsol. Például egy novellisztikus elbeszélés olvasója csak akkor tudja azt megkülönböztetni más „műfajoktól”, ha e műfajokat és megkülönböztető jegyeiket *megtanulta*. Az olvasás folyamán az ismert mozzanatokról hasonló, s végül ismeretlen mozzanatokra következtet, s így fokozatosan addig változtatja kifejezéseinek szemantikai tartalmát, amíg végül „ráillenek” a szöveg nyelvhasználatára. Hirsch az itt rövidítve visszaadott magyarázatokkal tár fel egyfajta lehetőséget annak a meghatározatlanságnak az interpretációjára, amely minden explicációs folyamatban érvé-

<sup>60</sup> E. D. HIRSCH, Jr.: *Validity in Interpretation*. 1967. Német kiadását a Wilhelm Fink Verlag (München) készíti elő.

nyesül. Ugyanis arra hívja fel figyelmünket, hogy a szövegértelmezés egyes lépéseit is — melyek a „trial and error” sémája szerint történnek — előre megfogalmazott ítéleteknek kell tekinteni, melyeknek érvényességét csak utólag igazolja a szöveg egésze. Persze itt nem formális logikai következtetésről van szó. Ez már azért is nyilvánvaló, mert az interpretátor dialektikus módon — melyet Peter Szondi találóan nevezett „perpetuált megismerésnek”<sup>61</sup> — oly mértékben változtatja meg ismereteit s ezzel együtt fogalmi premisszáit, amilyen mértékben az interpretandum egyelőre ismeretlen szemantikai szabályokat követ. Mert, mint emlékeztetnünk kell rá, a szövegmegértés feltételei közé tartozik az idegen jelentéshasználat *megtanulása* is, mely az irányító szabályok fokozatosan előrehaladó s az interpretandumon túl más szövegekhez (programatikus, poétikai, biográfiai stb. megnyilatkozásokhoz) is visszanyúló rekonstrukciójaként megy végbe.

Mármost a jelentések ismertetőjegyeinek a hierarchiájában a vezérfogalmaknak, mindenekelőtt a műfajok megnevezéseinek, sajátos hermeneutikai feltáró funkciói vannak. Mint említettük, az interpretátor belőlük indul ki, hogy megtegye első kijelentéseit a vizsgált nyelvhasználat „jellegéről”. Eközben azt az értelmet követi, amely az úgynevezett előzetes megértés formájában már adva van számára. Az előzetes megértéstől a megértéshez vezető út fogalmi síkon az általánosság következő fokai szerint tagolható:

próza : elbeszélés : rövid elbeszélés : novella : novellatípus : . . . individuális szöveg.<sup>62</sup>

Ez a sor megmutatja, hogy a vezérfogalmakat hogyan módosítják fokozatosan az utánuk következő kifejezések, melyek az ismertetőjegyeket nevezik meg. Persze ismét hozzá kell tennünk, hogy már a szöveg neve és címe is előrenyúlás az „individuális szöveg” fogalmához, amely a maga sajátosságában az explikáció végén bontakozik ki teljesen. Egy „befagyasztott” terminológia itt nem tudna továbbsegíteni bennünket, mert kifejezéseinek, ha azonos tételezésként húznánk rá őket az idegen nyelvhasználatra, merov sematizációkhoz kellene vezetniük. Ehhez azonban semmi érdeke sem fűződik annak, aki a szöveg értelmét és jelentését akarja megérteni. Ellenkezőleg, az interpretátor a szöveget implicit módon keletkezési *situációjára* vonatkoztatja, amikor is a címben említett individuális nevek révén már a formális vezérfogalmakat is (történeti) *szemantikai referenciájuk* megértésével kapcsolja össze. Ebből a szempontból a műfajfogalmakat, minden szemantikai fölöslegük ellenére, az írásbeli nyelvhasználat konkrét, térbelileg és időbelileg meghatározott konvencióinak az ismertetőjeleként is értelmezzük, ami persze csak megfelelő jelzők használata révén jut kifejezésre a legtöbb irodalomkritikai vizsgálódás címében: „Boccaccio novellái”, „A húszas évek német regénye” stb.<sup>63</sup> Az ilyen megfogalmazások egy-

<sup>61</sup> P. SZONDI: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. 1970. 11.

<sup>62</sup> Ezt a sort E. LEIBFRIED: Kritische Wissenschaft vom Text. (1970. 67.) c. könyvéből vettük át csekély változtatással.

<sup>63</sup> Talán azt sem felesleges megjegyezni, hogy a költői nyelvhasználat szabályai mint a társadalmi valóság alkotórészei ez utóbbival együtt alá vannak vetve a történeti változásnak. S ha ez a nyelv látszólag közvetlenül tud szólni a későbbi századok olvasóihoz is, akkor ez a hatástörténetként megragadható kulturális kontinuitás funkciója, melynek szubsztrátumát az európai rendi társadalom felbomlása óta a hivatásos olvasók — filológusok, kritikusok, írók stb. — intézményesített csoportjai képezik, melyek az érvényes normákkal részben ellentétben, részben összhangban lerombolják, átértelmezik, őrzik és teremtik a hagyományokat.

szerű módon világítják meg, hogy miről van szó, amikor az idegen értelem megértéséről beszélünk: az interpretátor nem az írásosan hagyományozódott megnyilatkozásokban (az irodalomban) rejlő formális, esztétikai, szemantikai stb. szabályszerűségeket keresi, hanem a szövegek már konstituáltként adott értelmét igyekszik megvilágítani azáltal, hogy rekonstruálja az alapját képező mindenkor meghatározott szabályokat. A körülmény, hogy az interpretátor gyakran tudattalanul is figyelembe veszi a történelmi tulajdonneveket, arra utal, hogy a mindenkor nyelvi képződmény értelmének a kérdése mindig magában foglalja az alkotó intenciójának a kérdését is. Félreértések elkerülése végett megjegyezzük, hogy ez utóbbin nem a nyelv mögött álló „lelki” tényezőt értjük, melyet a pszichológiai mélyhermeneutika éppenséggel feltárhat. Az intencionális értelem sokkal inkább a nyelv képéből vehető ki, ahogy azt a szerző által választott szabályok megteremtik. Mert a szerző nyelve arról is közölni akar valamit, hogy a világ hogyan mutatkozik meg a beszélőnek, s az miként látja benne önmagát. Tanulmányunk keretei között be kell érünk ezekkel a kevésbé kielégítő utalásokkal, hogy visszatérhessünk az interpretátor szerepéhez.

A formális stb. konstitúciós szabályoknak a releváns fogalmakban „megmerevedett” (előzetes) megértése vezérfonalat ad az interpretátor kezébe, melynek segítségével eligazodik az idegen nyelvi képződmény labirintusában. Ezért félrevezető, ha értelem*konstitúcióról* beszélnek, mint például Leibfried a fenomenológiai hermeneutikáról szóló munkájában,<sup>64</sup> mert valójában az idegen vagy idegenné vált értelem *feltárásáról* van szó, melyre már konstituáltként talál rá az interpretátor. Továbbá Leibfried az előzetes megértés bekövetkezését, melyet már értékképzetek strukturálnak, beállítódási sémákkal próbálja magyarázni, melyeket habitusoknak nevez.<sup>65</sup> Ezekben rakódnak le azok a felfogásminták, amelyeket fejtegetéseink szerint az életvilág és a tudomány nyelvvel együtt szerzünk meg. A fenomenológus véleménye szerint ezeknek a beállítódásoknak az előítélet-struktúrája, melyek a „megfigyelendő” tárgy különböző meghatározott aspektusait dominánsnak tételezik, a formális létrejöttükre, a „konstitúció aktusára” irányuló reflexióval tárható fel. Staigerral ellentétben, aki *Poétikájában* szintén Husserlre hivatkozik,<sup>66</sup> Leibfried bizonyos relativitást érzlel a poétikai alapfogalmak használatában, melyet nem lehet elkerülni azzal, hogy a történelem nélküli általános felé tájékozódunk, melyet Staiger „ideaként” próbál értelmezni. Bár Staiger felismeri, hogy a jelentések tapasztalati szituációkban jönnek létre, de kitart idealitásuk mellett, mert az absztrakció szerepét figyelmen kívül hagyja. A nyelvi absztrakciók azonban tapasztalati értékeket tartalmaznak, mert a *konkrétára* utalnak, melyet megragadnak anélkül, hogy azonosak lennének vele. Ebben az összefüggésben már többször rámutattak arra, hogy Staiger csak inkorrekt módon képes biztosítani általános alapfogalmai „ideális jelentését” azáltal, hogy könyvének *Bevezetésében* a lírai, az epikai és a drámai paradigmát abszolútnak tételezi. Ezért Leibfried joggal veheti a szemére a reflexió hiányát. Mert hisz megalapozatlanul hagyott preferenciák révén egy meghatározott habitualizált beállítódást tesz az érték- és jelentésképző eljárás mércéjévé.

Ezzel szemben Leibfried fejtegetései választ adnak arra a kérdésünkre, hogy hogyan lehet kielégíteni a kutatást irányító, fogalmilag artikulált érték-

<sup>64</sup> LEIBFRIED: Wissenschaft. Több helyen.

<sup>65</sup> LEIBFRIED: Wissenschaft. 66.

<sup>66</sup> E. STAIGER: Grundbegriffe der Poetik. 7. kiad. 1966. 9.

tételezések megalapozásának a követelményét, melyet fentebb külön hangsúlyoztunk. Leibfried azonban véleményem szerint túl szűken értelmezi a reflexió fogalmát, mivel az így csak az értelemadás és — hozzá kell tennünk — az értelemfeltárás aktusát képes megvilágítani. Ugyanis ha következetesen végigvinnénk, akkor a reflexió eljutna a habitualizált beállítódásokig, melyeknek alapjait persze nem firtatná tovább, nem próbálná ilyen módon kritikailag felvázolni az öröklött szemléletekből való eredetüket. Mert úgy látszik, hogy az öröklött szemantikai lehetőségeket csak az olyan reflexió tudja kielégítően megvilágítani és megkülönböztetni, amelyet a történelem mozgásformájaként értelmezünk. Ezzel szemben a formális rekonstrukció csak akörül forog, hogy minden értelemadó aktus az „átélés” és a megismerés előre adott struktúráihoz kötődik, melyek egy modellben szisztematikusan leképezhetők. Ebben az esetben olyan reflexióról van szó, amely — Leibfried kifejezésével élve — „a tudat funkcionálásának a módjára irányul”.<sup>67</sup>

Ez a „transzcendentálgenetikai módszer”, hasonlóan Rothacker, Olson és Hirsch fentebb ismertetett elméleteihez, valami olyasmira hívja fel a figyelmet, ami megelőzi az interpretációt, s amit Gadamer nyomán előzetes megértésnek, előzetes véleménynek vagy akár előítéletnek is nevezhetünk.<sup>68</sup> Ennek az előzetes valaminek az esetében tapasztalatokról van szó, melyeket az interpretátor részben az életgyakorlat, részben pedig a tudomány tanítási és tanulási situációiban szerzett. Ez világossá válik azokból a kifejezésekből is, amelyeket ebben az összefüggésben folyvást használnak: érdeklődés, orientáció, habitus stb. Ugyanis az ily módon körülírt öröklött képzetekben, beállítódásokban és magatartásokban vannak adva azok az értékszempontok is, amelyek — fejtegetéseink szerint — a szövegexplicáció esztétikai, módszertani stb. kérdéseiről szóló ítéleteket meghatározzák. Mármost persze az ilyen determinizmus-gyanús képzetekkel szemben fel lehet hozni azt az ellenvetést, hogy az említett tapasztalatok alá vannak vetve az említett változásnak, melynek individuálisan is (élet-) történet formája van. Ez még azokra a tapasztalatokra is érvényes, amelyek szaktudományi tanulási folyamatokban születnek, és — mint tudjuk — a kvalifikált ítélőképességet kialakító szocializációs folyamatot jelentenek. Hasonlóan az életbeli tapasztalatokhoz, az új olvasási és tanulási tapasztalatok az alap- és vezérfogalmak szemantikai orientációját is megváltoztatják, tehát jogos az állítás, hogy egy műnem, műosztály, műfaj minden új olvasásával megváltozik annak fogalma is. Mivel azonban egyelőre még mindig írnak új szövegeket, ezek fogalmi elrendezései és a belőlük élő „rendszerek” és elméletek bizonyos fokig ideiglenes jellegűek.

Aligha kell hangsúlyozni, hogy ez az értékszempontokat és az általuk irányított fogalmi általánosításokat is érinti. Például az irodalmi illuzionizmus kritikája, melyet az utóbbi években esztétikai és társadalompolitikai motívumokból gyakoroltak mind az irodalmon belül, mind pedig „kívülről”, az akadémikus irodalomszemlélet öröklött ideáljait is megingatta. Az ezzel járó önvizsgálat olyan perspektívákat tárt fel, melyeknek hatására a szaktudományokban uralkodó érdeklődéseket, orientációkat és hagyományos attitűdöket önkritikusan átgondolták és részben megváltoztatták. Ha például a XIX. századi irodalomtörténetírás „rendszerére” érvényes értéktényezőket, amelyek mind a mai napig

<sup>67</sup> LEIBFRIED: Wissenschaft. 67.

<sup>68</sup> H.-G. GADAMER: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. kiad. 1965. 250.

éreztetik normatív hatásukat, összehasonlítjuk a jelenlegi vita releváns orientációival, akkor nagy vonalakban a következő változásokat állapíthatjuk meg:

1. *Módszertani* tekintetben az intuitív s ezért nehezen szabályozható fel-fogásmódokról, melyeket a divinatorikus hermeneutika példájával világítottunk meg, a deskriptív eljárás módokra helyeződik a súly. Ennek következménye, mint a bevezetőben megjegyeztük, a megfelelő „megfigyelési nyelv” rendszerezésére irányuló erős törekvés, mely például a strukturalizmus nagy hatású mozgalmában jelentkezik.<sup>69</sup> A struktúra fogalmát, ahogy ez az alak fogalmával való rokonságából is sejthető, nem korlátozzák az egyes művek nyelvi-formai jegyeire, hanem az irodalmi hagyományra is átviszik.<sup>70</sup> A szinkronia és a diakronia fogalmában adott módszeres explikációja persze világosan megmutatja, hogy itt már nem a megszokadt hagyományösszefüggések rekonstruktiiv megértéséről van szó, melyek magára az interpretátorra is kiterjednek, hanem az interpretátortól függetlennek tekintett korszakok pontos elemzéséről, melyek egy feltételezett szisztematika alapján a stílus, az ízlés stb. kulturális egységeiként írhatók le. A struktúrarendszerekként leírható szövegek, irodalmak és kulturális korszakok diakronikus összefüggését e felfogás szerint a szinkronikus „keresztmetszetek” összehasonlítása biztosítja. Az ilyen szempont szerint tagolt múltat már aligha nevezhetjük történelemnek, mert nincs mit elbeszélni. Ennek következtében, ha ezt a modellt konzekvensen megvalósítanák, megszűnnének a fogalomalkotás nehézségei is, melyeket a hagyományos történetírás pragmatikájával és a köznyelvi vitához való hasonlóságával hoztunk összefüggésbe.

2. A strukturális szövegelmélet végre tudományosan is megfogalmazza a klasszikus művészetideál bukását, melyet maguk az írók már régen felismertek. Eszerint a mű merev fogalma egy nyitott és bizonyos fokig semleges szövegfogalomnak adja át a helyét, s az alkotásesztétika régi problémáit egyre inkább kiszorítják a befogadás és a recepció kérdései. Ennek következtében a kritika figyelme az „irodalmi életnek” azokra az oldalaira is ráirányul, amelyek az olvasásszociológia tág területéhez tartoznak. A hatásminőségek és -lehetőségek felé tájékozódó *irodalomesztétika* a potenciális olvasó hermeneutikai kompetenciáját is tekintetbe veszi, s nemcsak azt teszi lehetővé, hogy helyesbítéseket végezzünk a szerző mint teremtő klasszikus toposzán, hanem az esztétika ideálisnak tartott összetevőit is nyelv- és kommunikációelméleti összefüggésekbe helyezi.

3. Végül az irodalomtudomány *társadalompolitikai* orientációjának területén különösen szembetűnő az értékképzetek megváltozása. Nemcsak arról van szó, hogy már rég lemondtak a „nemzeti eszméről” s felhagytak az abból eredő németeskedéssel és olyan tervek születtek, melyek a szaktudomány „internacionalizálásáért” szállnak síkra;<sup>71</sup> hanem, ha hihetünk a jeleknek, a hagyományápo-

<sup>69</sup> A strukturalizmustól függetlenül is érvényesül a szcientikus értelemben vett „egzaktság” fokozására irányuló törekvés, ahogyan ezt például az *Ansichten einer künftigen Germanistik* (Reihe Hanser 29. 1969) c. gyűjteményes kötet tanulmányainak egy része mutatja.

<sup>70</sup> Így többek közt L. GOLDMANN — lásd *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature* című esszéjét. In: uő., *Pour une sociologie du roman*. Párizs 1964. (németül 1970.) — és H. R. JAUSS *Literaturgeschichte als Provokation* c. tanulmánykötetét (1970.).

<sup>71</sup> Lásd például az „irodalomtanár” feladatairól kifejtett új elképzeléseket a nyelvészet és az irodalomtudomány oktatási reformjáról szóló memorandumban (Rheda, 1969.). In: *Ansichten einer künftigen Germanistik*. 3. kiad. 1970. 219. A vitáról lásd *Literatur in Studium und Schule*, Loccum-Experten-Überlegungen zur Reform des Philologiestudiums (I.), szerk. OLAF SCHWENKE: Loccum Kolloquien I. 1970.



lás konzervatív célja is fokozatosan kiegészül a hagyomány kritikájával, mely a felvilágosodás és az emancipációs haladás eszméiből táplálkozik.<sup>72</sup>

Ha az itt kísérletképp felvázolt új orientációk hűen reprezentálják az irodalomtudomány önértelmezésében bekövetkezett változásokat, akkor ennek olyan következményei vannak, melyek az öröklött és részben még mindig használatos szakmai nyelv további fennállását is érintik. Az irodalomtudományi kutatás és tanítás szótárában könnyű kimutatni a megfelelő változásokat. Úgy látszik azonban, hogy a megváltozott szemantikai orientáció — a nagyobb fokú egzaktásra való sokat hangoztatott törekvéssel ellentétben — csak még jobban kiélezte a szakmai nyelv megbízhatóságának és az interdiszciplináris kommunikációnak a problematikáját. Az újabban jelentkező igénynek, mely az irodalomtudomány felismeréseit is egy valamennyi társadalmi csoportra kiterjedő felvilágosítás szolgálatába akarja állítani, ellentmond a szaktudósok szó szoros értelmében bornirt nyelvhasználata. Az irodalomtudománynak, illetve történetnek kialakulása idején aligha kellett hasonló nehézségekkel küzdenie, mert közleményeit olyan közönséghez intézhette, melynek szociokulturális mintaképei és művelődésnyelvi kompetenciája biztosították az irodalomról folytatott viszonylag zavartalan kommunikáció előfeltételeit. Sőt, még a későbbiek során a festészettől, a zenétől és a képzőművészettől kölcsönzött metaforák, nevek, fogalmi kifejezések stb. is sokkal közelebb álltak a művelődésnyelvhez, mint a szigorúan fegyelmezett törvénytudományi szaknyelv mintaképét követő terminológia. Az irodalomtudományban persze kezdettől fogva megvolt a rejtett hajlandóság egy másféle orientációra, ahogyan ezt a pozitivistá tudománykép Scherer-féle adaptációja már nyilvánvalóan mutatja. A szcientista modellek meggyőző erejének végül még azok az iskolák sem tudtak teljesen ellenállni, amelyek szembeszálltak a pozitivizmussal, s ez komoly következményekkel járt, főleg a kutatás analitikus és hermeneutikai eszközeinek és céljainak az elméleti megkülönböztetésére nézve.<sup>73</sup> Módszertani különbségüket az irodalomtudományban alig vették figyelembe, ami, úgy látszik, arra vezethető vissza, hogy a hermeneutikai tudományágakban előszeretettel részesítik előnyben a történetileg egybenőtt — „szünkhitikus”<sup>74</sup> fogalmakat, melyeket ismertetőjegyeik gazdagsága következtében nem lehet ugyan pontosan definiálni, de sokoldalúan lehet használni. Persze jelentősen megnehezül a kommunikáció, ha ez a hajlandóság oda vezet, hogy nemcsak a köznyelv öröklött fogalmait látják el a használati kontextustól függően más-más szemantikai hangsúllyal, hanem azokkal a megnevezésekkel is ezt teszik, amelyeket valamelyik fennálló szakterminológia definiált funkcióterületéről visznek át egy „idegen” összefüggésbe, anélkül, hogy akár csak utalnának is az új használati szabályra. Az ilyen „metaforizá-

<sup>72</sup> JAUSS (1967.) és HERMAND (1968.) idézett művein valamint az *Ansichten einer künftigen Germanistik* és a *Literatur in Studium und Schule* című kötetekben levő tanulmányokon kívül hasonló tendenciákkal találkozunk az irodalomoktatással kapcsolatos némely javaslatban: lásd pl. a némettanítás új tantervét, melyet 1969. június 12-én léptettek érvénybe a hesseni gimnáziumok számára.

<sup>73</sup> Az elemzés és a hermeneutika viszonyának Karl Otto Apel és Jürgen Habermas szentelt fontos vizsgálatokat. Lásd elsősorban K. O. APEL: *Die Entfaltung der „sprachanalytischen” Philosophie und das Problem der „Geisteswissenschaften”*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 72. évf. 1965. 239. valamint J. HABERMAS: *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, *Philosophische Rundschau* 5. melléklet, 1967. Diltthey „rejtett pozitivismusról” lásd HABERMAS: *Erkenntnis und Interesse*. 1968. 223.

<sup>74</sup> Ezt a kifejezést KARL BÜHLER használja a szellemtudományi fogalmakkal kapcsolatban (I. m. 356.)

lásból” eredő bizonytalanság jellegzetes tünetének látom, hogy sok újabb indítványban felcserélhetők az ott használt fogalmak, akár a strukturalizmus analitikus magyarázó modelljéből, akár az interpretáció hermeneutikai dialógusmodelljéből erednek.<sup>75</sup> Ennek a meghatározatlanságnak a talaján azonban fennmaradnak a bevezetőben említett individuális különnyelvek, melyekhez nem egy közös elmélet (mint a kommunikáció alapja) adja a kulcsot, hanem valamilyen spekulatív értékorientáció, mely legtöbbször kívül esik a szaktudomány területén. Az ilyen munkák olvasójának joga van ahhoz, hogy ezt az orientációt megpróbálja a lehető legpontosabban explikálni, és a szaknyelvi terminusokat az orientációval együtt adott premisszán ellenőrizni. A terminológia alapját képező szabályok explicit megadása még nem lenne elég, mert, mint többször hangsúlyoztuk, a szemantikai orientációt megelőző értéktételezések megalapozást igényelnek. Csak ez a megalapozás teszi lehetővé az érvényesség intersubjektív ellenőrzését, s ez utóbbi nélkül nem lehetne vitatkozni az értékítéletekről, melyeket minden interpretáció nyelve tartalmaz. Mert a hermeneutikai tudományokban, melyeket K. O. Apel kifejezésével „a megértés tudományainak” is nevezhetnénk, s melyek közé az irodalomtudományt véleményem szerint még mindig oda kell sorolni, az értelemkritika munkáját, mely sohasem választható el egészen a hagyomány értékelő kritikájától, az „interpretációk összezapása” lendíti előre. Ez az összezapás persze nem történhet egy merev definíciónyelven, hanem csak az érveket és ellenérveket felkutató érvényességellenőrzés dialógikus formájában, mely az interpretáció nyelvét és annak többé-kevésbé közelethelyi fogalmait állandó önkorrekcióra készen ellenőrzi és képezi tovább azon, amit jelölniük kell.

A vázolt nehézségek hermeneutikai szempontból a „fordítás” nehézségeinek tekinthetők, mert alapjában véve az irodalmi hagyománynak az élet és a nyelvrendszerek változó viszonyai közt történő problematikus elsajátítására vonatkoznak.<sup>76</sup> A problematika, mely leginkább a felvilágosítói értelemben vett

<sup>75</sup> Ez nemcsak az olyan fogalmak összekeverésére vonatkozik, mint az „interpretáció”, „elemzés”, „leírás”, hanem a szociológiai terminusoknak („interakció”, „termelés” stb.) olyan viszonyokra való átvitelére is, amelyek csak hasonlatszerűen vagy legfeljebb analógia révén hozhatók vonatkozásba az eredeti denotátumokkal. Különösen nagy népszerűségnek örvend a nyelvészeti szakterminológia egynémely fogalma, s köztük is főleg a „diakronia/szinkronia” elnevezés. JAUSS idézett tanulmánykötetének (Frankfurt am Main, 1970.) Előszavában úgy használja ezt a fogalompárt, hogy csaknem szinonimának látszik azzal, amit a „tartalom, folyamat/esemény, struktúra” szembeállításon értenek. Ha azonban az említett nyelvészeti terminusoknak van valami értelme, akkor az csak abban állhat, hogy olyan rendszerekre vonatkoznak, amelyeket analitikus beállítódásban vizsgál a *pártatlan megfigyelőként* szereplő kutató. Ahogy PAUL RICOEUR megjegyzi *Herméneutique et Structuralisme* c. esszéjében (in: *Le conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique*. 1969. 29.), ilyen előfeltevés mellett a rendszerek változása csak a szinkronikus keresztmetszet-elemzések útján feltárt rendszerállapotok összehasonlításának a formájában írható le. Tehát a diakronia/szinkronia fogalmával a történeti idő olyan fogalmát tételezzük, amely nemigen fér össze a tartamnak, a folyamatnak és a megszakadt folytonosságnak azzal a felfogásával, amely a hermeneutikai interpretáció hagyományfogalmában rejlik. Ezt Jauss eljárása is mutatja, melyet inkább nevezhetünk hermeneutikai körforgásnak, mint rendszerleírásnak. Mert Jauss nem lép ki a történeti időből (s erre nem is lenne képes), hanem ebben az időben vizsgálja azoknak a fogalmaknak („modernség”, „irodalomtörténet” stb.) a változását, amelyeket ő maga problematikusnak tart. Elméletileg megfogalmazott öntelmezése ellenére hű marad az *elkötelezett résztvevő* tudományos szerepéhez, amely az interpretátor magatartását megkülönbözteti az analitikusétól.

<sup>76</sup> A megértés elméletének megalapítója, SCHLEIERMACHER, a fordítást mindig hermeneutikai határesetnek tekintette. Néhányszor utalt ebben az összefüggésben a

didaktikai alkalmazás (applicatio) és a szaknyelvi kifejezésekben megfogalmazott értelmezés (explicatio) virulens ellentétében nyilvánul meg, egyidős a modern irodalomkritikával és a vele rokon hermeneutikával. Ezek keretében a fordítás mindig azt jelentette, hogy az irodalmi képződmények értelmét és jelentését meghatározott olvasói csoportok mindenkor nyelvi képességéhez alkalmazkodva fogalmazzuk meg, hogy érthetővé tegyük számukra azt, amit egyszerűen félreértettek, vagy mint érthetlent elvetettek. Ez a didaktikai funkció a kritikának abban a régi célkitűzésében fejeződött ki, hogy az olvasót elvezesse a lelkesedéstől a világosságig, az élménytől a belátásig, vagy általánosabban fogalmazva: a zavaros előzetes megértéstől az ellenőrizhető megértésig.<sup>77</sup> Ezek a fogalmak arra utalnak, hogy az ismeretlen vagy szokatlan szimbólum- és jelentésalkotások megértetése csak akkor sikerülhet, ha a címzett ismeri az interpretáció nyelvét vagy pedig megfelelő bevezetésstílus alkalmazásával megismerteti vele az ismeretlen szemantikai szabályokat. Persze ez az eljárás annál nehezebb, minél közelebb áll a lehetséges címzett a hírhedt „beavatatlan” olvasóhoz, akinek „olvasásképeségét” a hivatásos interpretátor javítani akarja, s akinek történeti tudatát fel akarja világosítani. Ebben az esetben teljes a didaktikai dilemma, mert magát a kétes hagyományokkal és pseudoterminológiai homályosságokkal terhelt szaknyelvet is „fordítással” kell átstilizálni általánosan érthető kommunikációs eszközzé. Azt azonban, hogy a tudományos fogalmakat milyen mély szakadék választja el a potenciális olvasócsoportok köznyelvi fogalmaitól — e csoportokat egyébként ma korántsem lehet olyan pontosan körülhatárolni, mint a régebbi művelt társaság olvasóit — nemcsak a szakmai nyelv és a köznyelv fentebb szembeállított jegyei mutatják, hanem megállapításukhoz elég egyetlen figyelmes pillantás bármelyik szaktudományos értekezésbe. Ezért választ kell találni arra a kérdésre, hogy a szaknyelven való értelmezésnek a köznyelven történő didaktikai alkalmazástól való függetlenedése összefér-e egy olyan tudománnyal, amely a megértetést bevallottan egyik legfontosabb céljának tartja, s amely ma már nem készen találja közönségét, hanem meg kell teremtenie.

(Dietrich Harth: *Begriffsbildung in der Literaturwissenschaft*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, 1941. 397—433.)

(Fordította: Bonyhai Gábor)

megértetés objektív nehézségeire, melyek a beszélők rendelkezésére álló nyelvi kompetenciák különbözőségeiből erednek, s melyek csak úgy küzdhetők le, hogy „fordítást” végzünk az egyik „kódról” a másikra; lásd 1813-ban elhangzott előadását: *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. *Sämmtliche Werke* II. 1838. 208.

<sup>77</sup> Ebben legalábbis a romantikus kritikus-filozófusok és Dilthey óta egyetérté nek a megértés- és interpretációelmélet teoretikusai, például EMILIO BETTI: *Teoria generale della interpretazione*. 1955., HANS-GEORG GADAMER, ERWIN LEIBFRIED, HIRSCH jr., ARTHUR NISIN (*La littérature et le lecteur*. 1959.), PAUL RICOEUR és mások.

## Struktúra és hermeneutika

A jelen konferencia témája a hermeneutika és a hagyomány; s figyelemre méltó, hogy ami e két cím alatt szóba kerül, az az *idő* átélésének, kezelésének bizonyos módja: a továbbadás ideje, az interpretáció ideje.

Már most az az érzésünk — s ez mindaddig csupán érzés marad, amíg nincs kellőképp megalapozva —, hogy ez a két időbeliség kölcsönösen egymásra támaszkodik, egymáshoz tartozik. Úgy érezzük, hogy az interpretációnak története van, s hogy ez a történet része magának a hagyománynak; nem céltalanul interpretálunk, hanem azért, hogy kifejtsük, folytassuk, s így életben tart-suk magát a hagyományt, amelyben élünk. Ily módon tartozik az interpretáció ideje valamiképpen a hagyomány idejéhez. A hagyomány viszont, még ha úgy értelmezzük is, mint egy *depositum* továbbadását, holt hagyomány marad, ha nem folytonos interpretációja ennek a készletnek: az „örökség” nem valami zárt csomag, amit kézről kézre adnak, anélkül, hogy kinyitnák, hanem kincs, amiből teli marokkal merítenek, s amelyet éppen a kimerítés művelete újít meg. Minden hagyomány az interpretáció révén él; ezáltal marad fenn, azaz marad élő.

E két időbeliség kölcsönös egymáshoz tartozása azonban nem látható: hogyan épül bele az interpretáció a hagyomány idejébe? Miért csak az interpretáció idejében és általa élhet a hagyomány?

Én egy harmadik időbeliség után kutatok, egy olyan mély idő után, mely a jelentés gazdagságába lenne beágyazódva, s amely lehetővé tenné e két időbeliség összefonódását. Ez az idő magának a jelentésnek az ideje lenne. Olyan lenne, mint valami időbeli teher, amit kezdetben a jelentés létrejötte hordoz. Ez az időbeli teher tenné lehetővé mind a készletté való lerakódást, mind az interpretáció útján történő kifejtést; egyszóval ez tenné lehetővé e két időbeliség harcát, az egyikét, mely továbbad, s a másikat, amely megújít.

De hol keressük a jelentés idejét? És főként hogyan érhetjük el?

Munkahipotézisem az, hogy ez az időbeli teher valamilyen összefüggésben van annak a szemantikai felépítésével, amit ugyane konferencián két korábbi felszólalásomban<sup>1</sup> szimbólumnak neveztem, s amit a kettős jelentés képességével jellemeztem; a szimbólum, mondtam, szemantikai szempontból olyan felépítésű, hogy egy jelentést egy másik jelentés segítségével közöl; egy elsődleges, betű szerinti, világi, gyakran fizikai jelentés utal benne egy átvitt, szellemi, gyakran egzisztenciális, ontológiai jelentésre, amely ezen a közvetett jelölésen kívül semmilyen módon sem adott. A szimbólum éppen azért gondol-

<sup>1</sup> Herméneutique et réflexion [Hermeneutika és gondolkodás] I–II. Ugyanabban a kötetben (P. RICOEUR: Le conflit des interprétations). 283. és 312.

kodtat el, igényel interpretációt, mert többet mond, mint amit mond, s mert sohasem szűnik meg még több mondanivalót adni. A probléma, amelyet ez alkalommal vizsgálni szándékozom, e szemantikai elemzés időbeli vonatkozásának kibontása. A jelentés túltelítettsége és az időbeli teher közt lényegbevágó összefüggésnek kell lennie: e lényegi összefüggés a tárgy a jelen előadásnak.

Még egy pontosítás: e tanulmány [korábbi — a ford. megj.] címében a szimbólumok ideje, s nem a mítoszok ideje szerepel. Mint egy korábbi tanulmányomban elmondottam, a mítosz egyáltalán nem meríti ki a szimbólum szemantikai felépítését. Hadd emlékeztessék itt azokra a fő okokra, amelyek miatt a mítoszt alá kell rendelnünk a szimbólumnak. Először is a mítosz egyfajta elbeszélő forma: a kezdet és a vég eseményeit mondja el egy alap-időben — abban az időben —; ez a viszonyítási idő egy további dimenziót ad a szimbolikus jelentés történetiségéhez, s így specifikus problémaként kell kezelni. Másodszor, a rítussal és egy adott társadalom intézményeinek összességével való összefüggése mintegy beleszövi a mítoszt a társadalom szövedékébe, s bizonyos mértékig elfedi az általa felhasznált szimbólumok időbeli potenciáját. A továbbiakban rámutatunk majd e megkülönböztetés fontosságára; a mítosz meghatározott társadalmi funkciója véleményem szerint nem meríti ki a szimbolikus tartalom jelentésgazdagságát, amelyet később egy másik mitikus konstelláció más társadalmi kontextusban újra felhasználhat. Végül, a mítosz irodalmi megformáltsága feltételez némi racionalizációt, ami korlátozza a szimbolikus tartalmat; nincs mítosz a mitológia csírája nélkül. Mindezen okokból — elbeszélő formába rendezettség, a rítussal és egy meghatározott társadalmi funkcióval való összefüggés, mitológiai racionalizálás — a mítosz már nem a szimbolikus tartalomnak és annak a rejtett időnek a szintjén helyezkedik el, amelyet feltárni igyekszünk. A magam részéről a rossz szimbolikájának példáján mutattam ki ezt; a rossz beismerésének köntösében jelentkező szimbólumok, úgy tetszett, három jelentésszintre oszlanak el: a beszennyeződés, a bűn, a *culpa* elsődleges szimbolikus szintjére; a bukásról vagy kiűzetésről szóló nagy elbeszélések mitikus szintjére; a gnózis és az eredendő bűn mitológikus dogmatizmusainak szintjére. A szimbólum e dialektikájának — igaz, egyedül a sémi és görög hagyományok alapján történő — feldolgozása közben úgy tűnt számomra, hogy az elsődleges szimbólumok jelentéstartaléka gazdagabb, mint a mitikus szimbólumoké, s még inkább, mint a racionalizáló mitológiáké. A szimbólumtól a mítoszhoz és a mitológiához vezető út egy rejtett időtől egy kimerített idő felé halad. Kitűnik tehát, hogy a hagyomány, amennyiben maga is végigjárja a szimbólumtól a dogmatikus mitológiához vezető lejtőt, e kimerített idő útszakaszán helyezkedik el; örökséggé és készletté válik, s egyidejűleg racionalizálódik. Nyilvánvaló ez a folyamat, ha összehasonlítjuk a bűn nagy héber szimbólumait azokkal az eredendő bűnről alkotott fantasztikus konstrukciókkal, amelyeket a keresztény gnózis vagy akár antignózis hozott létre, mely utóbbi csupán válasz a gnózisra, ugyanazon a szemantikai szinten. A hagyomány a szimbólum mitologizálásával merül ki; s az interpretáció által újul meg, amely visszatér a lejtőn a kimerített időtől a rejtett időhöz, azaz visszanyúl a mitológiától a szimbólumhoz s ennek jelentéstartalékához.

De mit tudunk mondani erről a teremő időről a hagyomány és az interpretáció kettős idejére vonatkozólag? S főként hogyan közelíthetjük meg?

E tanulmány közvetett megközelítési módot, kerülő utat választ: a strukturalista iskolának s különösen Lévi-Strauss *Strukturális antropológiájának* szinkronia- és diakronia-fogalmából indulok ki. Egyáltalán nincs szán-

dékomban, hogy szembeállítsam a hermeneutikát a strukturalizmussal, az egyik történetiségét a másik diakroniájával. A strukturalizmus a tudomány birodalmába tartozik; s a megértésnek azon a szintjén, mely sajátja, nem látok jelenleg a strukturalizmusnál szigorúbb és termékenyebb megközelítési módot. A szimbolika interpretációja csupán annyiban érdemli meg a hermeneutika nevet, amennyiben önmagunk megértésének és a lét megértésének részét alkotja; a jelentés birtokbavételének e munkáján túl semmivé válik; ilyen értelemben a hermeneutika filozófiai diszciplína; ahogyan a strukturalizmus arra törekszik, hogy eltávolítsa, objektiválja, különválassa a kutató személyes képletétől egy intézmény, egy mítosz, egy rítus struktúráját, úgy mélyed bele a hermeneutikai gondolkodás abba, amit a megértés és a hit „hermeneutikus körének” nevezhetek, s ami diszkvalifikálja mint tudományt, és elmélkedő gondolkodásnak minősíti. Helytelen tehát egymás mellé állítani a megértés két módját; inkább össze kell kapcsolnunk őket, mint az objektívát és az egzisztenciális.\* Ha a hermeneutika a jelentés birtokbavételének egy fázisa, közbeeső szakasz az elvont és a konkrét gondolkodás között, ha a hermeneutika a szimbolikában függőben maradt jelentés gondolati visszahódítása, akkor a strukturalis antropológia munkájában csakis támaszra, s nem akadályra lelhet; csak azt vehetjük birtokba, amit előbb távol tartottunk magunktól, hogy megismerjünk. Ezt a szinkronia és diakronia fogalmán keresztül érvényesülő objektív szemügyre vételt akarom megvalósítani, abban a reményben, hogy az objektivitás iskoláján keresztül sikerül a hermeneutikát a naív megértéstől az érett megértéshez vezetni.

Nem lenne helyes a *La Pensée sauvage*-ból kiindulni, inkább oda kellene eljutnunk; a *La Pensée sauvage* egy fokozatos általánosítási folyamat utolsó szakaszát képviseli; kezdetben a strukturalizmus nem a gondolkodás egész felépítésének meghatározását tűzi maga elé, még a vadság állapotának gondolkodását sem, hanem egy olyan jól meghatározott problémacsoport körülhatárolását, amely, ha szabad így mondanunk, különösen alkalmas a strukturalista vizsgálatra. *La Pensée sauvage* egyfajta határátlépést jelent, olyan végső rendszerezést, amely túlságosan is arra csábít, hogy elfogadjuk a többfajta megértési mód, a többfajta érthetőség közti választás hamis alternatíváját; mondtam, hogy ez *elvileg* képtelenség; hogy *gyakorlatilag* se essünk bele ebbe a csapdába, úgy kell kezelnünk a strukturalizmust, mint egy először korlátozott, majd maguknak a problémáknak vezérfonalát követve lassan-lassan kiterjesztett magyarázatot; egy módszer érvényességének tudata sohasem választható el korlátainak tudatától. Hogy igazságosan bánjak e módszerrel, s főként, hogy okulhassak belőle, ezért ragadom meg inkább egy vitathatatlan magból kiinduló kiterjeszkedő mozgásában, mintsem végső stádiumában, egy bizonyos kritikus ponton túl, ahol talán már elveszíti korlátainak tudatát.

### I. A nyelvészeti modell

Mint tudjuk, a strukturalizmus egy nyelvészeti modellt alkalmaz az antropológiára és általában a társadalomtudományokra. A strukturalizmus forrásánál elsőként Ferdinand de Saussure-t s az ő *Cours de linguistique générale*-

\* Itt, valamint a tanulmány egy későbbi, ugyancsak csillaggal jelölt helyén az „egzisztenciális” jelentésű *existentiel* szót követően a megfelelő módon lefordíthatatlan *existential* szó is szerepel; a kettő jelentése kb. úgy viszonyul egymáshoz, mint „léttel kapcsolatos” a „léttel egyenlőségű”-höz. [A ford. megj.]

ját találjuk, és főképp a nyelvészet tisztán fonológiai irányzatát, Trubeckojjal Jakobsonnal, Martinet-val. Náluk találkozunk rendszer és történelem viszonyának megfordulásával. A hisztoricizmus számára megérteni annyit tesz, mint felkutatni a keletkezést, a korábbi formát, a fejlődés forrásait, irányát. A strukturalizmus szemében egy adott állapot elrendezettsége, rendszerszerű képződményei érthetők meg elsődlegesen. Ferdinand de Saussure azzal kezdi bevezetni e fordulatot, hogy a nyelven belül megkülönbözteti a langue-ot [nyelv] és a parole-t [beszéd]. Ha langue-on azoknak a konvencióknak összességét értjük, amelyeket egy társadalmi egység elfogad, hogy lehetővé tegye az egyének közti nyelvi érintkezést, parole-on pedig a beszélő alanyok műveletét magát, ez a lényegbevágó megkülönböztetés három olyan szabályhoz vezet, amelyeknek a nyelvészet eredeti területén túli általánosítását az alábbiakban nyomon fogjuk követni.

Az első maga a rendszer gondolata; a beszélő alanyoktól elválasztva a nyelv jelrendszerként mutatkozik. Kétségtelen, hogy Ferdinand de Saussure nem fonológus; a nyelvi jelről mint a hangzó signifiant [jelölő] és a fogalmi signifié [jelölt] kapcsolatáról alkotott koncepciója sokkal inkább szemantikai, mint fonológiai jellegű. Mégis, ami szemében a nyelvtudomány tárgyát képezheti, az a jelrendszer, mely a signifiant hangsorának és a signifié fogalmi láncolatának kölcsönös meghatározottságából adódik. E kölcsönös meghatározottságban nem az önmagukban vett elemek, hanem a megkülönböztető vonások számítanak; egy nyelv jelrendszerét hang és értelem különbségei s egymással való kapcsolataik alkotják. Ily módon érthető, hogy mint értelem és hang elszigetelt kapcsolata, minden jel önkényes, s hogy egy nyelv jeleinek összessége rendszert alkot: „a nyelvben csak különbségek vannak” (*Cours de linguistique générale*. 166.).

E főgondolatból sarjad a második tétel, mely pontosan a diakrónia és a szinkrónia viszonyát érinti. Csakugyan, az eltérések rendszere csupán az egyidejűség tengelyén jelenik meg, amely élesen elválík az egymásutániség tengelyétől. Így születik meg egy szinkronikus nyelvészet, mint a nyelvállapotokat rendszerük aspektusából vizsgáló tudomány, mely elkülönül a diakronikus nyelvészettől, vagyis a rendszer változásainak tudományától. Mint látjuk, a történetiség másodlagos, s mint a rendszer változása jelentkezik. Mi több, ezek a változások a nyelvészetben kevésbé megérthetőek, mint a rendszer egyes állapotai: „A rendszer — írja *de Saussure* — közvetlenül sohasem módosul; önmagában változhatatlan; mindössze bizonyos elemei változnak meg, tekintet nélkül az egésszel való összefüggésükre” (uo. 121.). A történelem inkább zűrzavart teremt, mintsem jelentéssel bíró változásokat; de Saussure kimondja: „a szinkronikus láncolat tényei viszonyok, a diakronikus láncolat tényei események a rendszerben”. Ebből kiindulva a nyelvészet mindenekelőtt szinkronikus, s maga a diakrónia csupán a rendszer korábbi és későbbi állapotainak összehasonlításaként érthető meg; a diakrónia összehasonlító jellegű; s mint ilyen, a szinkroniától függ. Végül is az események csak akkor ragadhatók meg, ha már megvalósultak egy rendszerben, vagyis ha ez utóbbi a szabályszerűség jellegét kölcsönzi nekik; a diakronikus tény a parole-ból (hogy egyetlenből vagy többből, mit sem számít) származó újítás, amely azonban már „nyelvi ténnyé vált” (140.).

Ez lesz elmélkedésünk központi problémája, hogy tudniillik meddig vezet bennünket a szinkrónia és diakrónia közti viszonyok nyelvészeti modellje a szimbólumok történetiségének megértésében. Mondjuk ki máris: akkor érünk

el a kritikus ponthoz, amikor egy valódi hagyománnyal kerülünk szembe, vagyis olyan újra-interpretálások sorozatával, amelyek már nem tekinthetők egy adott rendszeren belül fellépő rendellenességnek.

Értsük meg egymást: én nem tulajdonítom a strukturalizmusnak, mint némely kritikusa, a diakrónia és szinkrónia minden további nélküli szembeállítását. Ilyen vonatkozásban Lévi-Strauss joggal hivatkozik becsmérőivel szemben (*Anthropologie structurale*. 101., 103.) Jacobson nagy cikkére *A történeti fonológia alapelveiről*, ahol a szerző kifejezetten szétválasztja a szinkroniát és a statikusságot. A lényeg a diakróniának a szinkrónia alá rendelése, s nem vele való szembeállítás; ez az alárendeltség jelent majd problémát a hermeneutikai megértésben; a diakrónia csak a szinkroniához való viszonyában bír jelentéssel, s nem megfordítva.

De íme a harmadik elv, mely nem kevésbé érinti az interpretációnak és az interpretáció idejének problémáját. Ezt elsősorban a fonológusok dolgozták ki, de már jelen van a langue és parole saussure-i szembeállításában is: a nyelvi törvények a léleknek egy tudatalatti, s ilyen értelemben nem-gondolati, nem-történeti szintjét jelzik; ez a tudatalatti nem a belső feszültség, a vágy freudi tudatalattija a maga szimbolizáló erejével, inkább kanti, mint freudi tudatalatti, kategoriális, kombinatorikus tudatalatti; egy befejezett rend vagy a rend befejezettsége, amely azonban nem tud önmagáról. Kanti tudatalattit mondok, de csupán szerkezetére való tekintettel, hiszen olyan kategoriális rendszerről van szó inkább, amelynek nincs vonatkozása egy gondolkodó alanyhoz; ezért fejleszt ki azután a strukturalizmus filozófia gyanánt egy olyan fajta intellektualizmust, amely alapjában gondolkodásellenes, anti-idealista, antifenomenológiai; ezért is mondható ez a tudattalan szellem a természettel egyneműnek; talán valóban természet is. Még visszatérünk erre a *La Pensée sauvage* kapcsán; de a Jacobson fejtegetésében szereplő gazdaságossági szabályra vonatkozólag Lévi-Strauss már 1956-ban ezt írta: „Az az állítás, hogy a leggazdaságosabb magyarázat — minden elképzelhető közül — az, amely egyszersmind a legjobban megközelíti a valóságot, végső soron a világ és a gondolkodás törvényeinek feltételezett azonosságán nyugszik” (*Anthropologie structurale*. 102.).

Ez a harmadik elv nem kevésbé érint bennünket, mint a második, hiszen olyan viszonyt tételez a megfigyelő és a rendszer között, amely maga sem történeti jellegű. Megérteni nem annyit tesz, mint visszahódítani a jelentést. Eltérően attól, amit Schleiermacher mond *Hermeneutik und Kritik* (1828) c. művében, vagy Dilthey *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900) c. nagy cikkében, vagy Bultmann a *Das Problem der Hermeneutik*-ban (1950), itt nincs „hermeneutikai kör”; a megértés viszonyában nincs történetiség. A viszony objektív, a megfigyelőtől független; ezért tudomány, nem pedig filozófia a strukturális antropológia.

## II. A nyelvészeti modell átvitele a strukturális antropológiára

Az *Anthropologie structurale*-ban megjelent módszertani cikkekre támaszkodva nyomon követhetjük ezt az átvitelt Lévi-Strauss művében. Már Mauss azt mondta: „A szociológia kétségkívül jóval előbbre tartana, ha eljárásában mindenütt a nyelvészeket követte volna” (1945-ös cikk, *Anthropologie structurale*. 37.). Az igazi kiindulópontnak azonban Lévi-Strauss a



nyelvészetén belül a fonológiai forradalmat tekinti: „Nem csupán új nyelvészeti perspektívákat teremtett: ilyen méretű átalakulás nem korlátozódik egyetlen tudományágra. A fonológia óhatatlanul ugyanolyan megújító szerepet tölt be a társadalomtudományok körében, mint amilyent például a magfizika játszott az összes egzakt tudomány tekintetében. Miben áll ez a forradalom, ha legáltalánosabb vonásaiban próbáljuk megragadni? A fonológia illusztris mestere, N. Trubeckoj ad nekünk választ erre a kérdésre. Egy programcikkben (*La Phonologie actuelle* in: *Psychologie du langage*) mindent összevéve négy alapvető eljárásra vezeti vissza a fonológiai módszert: először is a fonológia a *tudatos* nyelvi jelenségek tanulmányozásáról áttér *tudattalan* infrastruktúrájuk vizsgálatára; nem hajlandó az elemeket független egységekként kezelni, ellenkezőleg, egymás közti *viszonyaikat* veszi alapul elemzésében; bevezeti a *rendszer* fogalmát: „A mai fonológia nem áll meg annál a kijelentésnél, hogy a fonémák mindig egy rendszer tagjai, hanem konkrét fonológiai rendszereket mutat meg, s feltárja struktúrájukat”; végül *általános* törvények felfedezésére törekszik, amelyekre vagy induktív módon talál rá, vagy „logikai dedukcióval, ami abszolút érvényt ad nekik”. Így sikerül első ízben egy társadalomtudománynak szükségszerű viszonyokat megfogalmaznia. Ez az értelme Trubeckoj utolsó idézett mondatának, míg az előző szabályok azt mutatják meg, hogyan kell a nyelvészethozzáfognia, hogy ilyen eredményre jusson (*Anthropologie structurale*. 38–40.).

A fonológiai rendszerek első pontos megfelelőjét a *rokonsági rendszerek* nyújtották Lévi-Straussnak. Valóban, ezek a lélek tudatalatti szintjén kialakult rendszerek; ezenfelül olyan rendszerek, amelyekben egyedül az oppozíciós párok s általában a megkülönböztető elemek bírnak jelentéssel (apa-fiú, anyai nagybácsi és a nővér fia, férj-feleség, fivér-nővér): következésképpen a rendszer nem a tagok, hanem a viszonypárok szintjén áll fenn. (Emlékezhetünk az anyai nagybácsi problémájának elegáns és meggyőző megoldására uo., különösen 51–57.) Végül pedig olyan rendszerek ezek, amelyek elsősorban a szinkronia oldaláról érthetők meg: a történelemtől függetlenül épülnek fel, jóllehet diakronikus metszetük is van, hiszen a rokonsági struktúrák generációk sorát kötik össze.<sup>2</sup>

Mi indokolja mármost a nyelvészeti modellnek ezt az első áttételét? Lényegében az, hogy a rokonság maga is kommunikációs rendszer; ezen a címen hasonlítható a nyelvhez: „A rokonsági rendszer egyfajta nyelv; nem egyetemes nyelv, s más kifejező- és hatóeszközök előnyben részesíthetők vele szemben. Szociológiai szempontból ez annyit tesz, hogy egy meghatározott kultúrával kapcsolatban mindig felvetődik egy előzetes kérdés: rendszerszerű-e a rendszer? Ez az első pillantásra abszurdnak tűnő kérdés valójában csak a nyelvre vonatkoztatva az; hiszen a nyelv a par excellence jelentérendszer; nem tud nem jelenteni, s egész léte a jelentésben áll. Ezzel szemben annál nagyobb

<sup>2</sup> *Anthropologie structurale*. 57.: „A rokonság nem statikus jelenség, csupán azért létezik, hogy folytatódjék. Nem a faj fenntartásának vágyára gondolunk itt, hanem arra, hogy a rokonsági rendszerek többségében az a kezdeti egyensúlytalansági állapot, amely egy adott generáción belül létrejön a közt, aki átenged egy asszonyt, és a közt, aki magához veszi, csakis a későbbi generációk során megvalósuló ellenszolgáltatások révén egyensúlyozódhat ki. Még a legelemibb rokonsági struktúra is egyszerre létezik a szinkronia és a diakronia síkján.” E megjegyzés ahhoz kapcsolható, amit fentebb arról mondtunk, hogy hogyan jelentkezik a diakronia a strukturális nyelvészetben.

szigorral kell megvizsgálnunk a kérdést, minél jobban eltávolodunk a nyelvtől, hogy más rendszereket vegyünk szemügyre, amelyek ugyancsak jelentésre törekşenek, de jelentésértékük részleges, töredékes vagy szubjektív marad: társadalmi szervezet, mővészet stb.” (58.)

Ez a szöveg tehát azt javasolja, hogy a par excellence jelentésrendszerből, a nyelvből kiindulva csökkenő rendezettségük szerint, ám „növekvő szigorral” állítsuk sorba a társadalom egyéb rendszereit. Ha a legközelebbi analógia a rokonság, ennek oka az, hogy a nyelvhez hasonlóan „képzetek önkényes rendszere, nem pedig egy tényleges helyzet spontán fejleménye” (61.); ez az analógia azonban csak akkor mutatkozik meg, ha olyan jellegzetességek alapján szervezzük meg a rendszert, amelyek biológiai modalitás helyett a szövetség jellegével ruházzák fel: a házasság szabályai „megannyi módot adnak arra, hogy biztosítva legyen az asszonyok körforgása a társadalmi csoporton belül, azaz, hogy egy biológiai eredetű, vérrokonai viszonyokból álló rendszer helyébe a szövetség szociológiai rendszere lépjen” (68.). Ilyen tekintetben e szabályok a rokonságot, egyfajta nyelvvé változtatják, vagyis olyan műveletek összességévé, amelyeknek feladata, hogy bizonyos típusú kommunikációt biztosítsanak az egyének és a csoportok között. Hogy az «üzenetet» itt a csoport asszonyai alkotják, amint körforgásban vannak a törzsek, nemzetségek vagy családok közt (nem pedig, mint magában a nyelvben, a csoport szavai az egyének közti forgásukban), mit sem változtat a két esetben megfigyelt jelenség azonosságán” (69.).

Benne van ebben a *La Pensée sauvage* egész programja, s már itt megfogalmazódik maga az általánosítás elve is; elég, ha csupán ezt az 1945-ös szöveget idézem: „Csakugyan, föl kell tennünk magunknak a kérdést, hogy vajon a társadalmi élet különböző aspektusai, beleértve a mővészetet és a vallást is — amelyekről már tudjuk, hogy tanulmányozásukhoz segítséget nyújthatnak a nyelvészettől kölcsönzött módszerek és fogalmak —, nem olyan jelenségekből állnak-e, amelyek közös természetűek magával a nyelvvel. Hogyan igazolható ez a hipotézis? Akár egyetlen társadalomra korlátozzuk, akár többre terjesztjük ki a vizsgálódást, a társadalmi élet különböző aspektusainak elemzésében olyan mélységig kell hatolni, hogy elérjük azt a szintet, ahol lehetővé válik az egyikről a másikra való áttérés; azaz ki kell dolgozni egyfajta univerzális kódot, amely képes kifejezni valamennyi aspektus specifikus struktúráinak közös vonásait. E kódnak alkalmazhatónak kell lennie külön-külön bármelyik rendszerre, s együtt is valamennyire, ha összehasonlításukról van szó. Így tudhatjuk meg, hogy eljutottunk-e legmélyebb természetükig, s hogy azonos típusú valóságokat képviselnek-e.” (71.)

A struktúrák ilyenén megértésének lényege pontosan a kód gondolatában összpontosul, amely mint specifikus struktúrák közti formális megfelelés, tehát mint strukturális homológia értendő. A szimbolikus funkciónak csakis ilyenfajta megértése tekinthető szigorúan függetlennek, amely a megfigyelőtől független tárgyat képez, s amelyre nézve statisztikai adatok hosszú sorával rendelkezünk.” (65.) Problémánk annak földerítése, hogy hogyan válthat fel egy objektív, dekódoló megértés egy olyan hermeneutikai megértést, amely megfejt, azaz visszahódítja önmaga számára a jelentést, s egyszersmind gyarapodik is a megfejtett jelentéstől. Lévi-Strauss egy megjegyzése talán nyomra vezet bennünket: a szerző megjegyzi, hogy az asszonyok kicserélésének „ősi ösztöne” (70.), a nyelvészeti modellre való visszahatásként, talán feltár valamit minden nyelv eredetéről: „Mint az asszonyok esetében, vajon az az ősi ösztön, amely

az embereket szavak »kicszerelésére« készítette, nem egy olyan kettéosztott képzetben keresendő-e, amely a szimbolikus funkció első megjelenésének eredménye? Egy hangzó tárgy, mihelyt úgy fogják fel, hogy közvetlen értéket nyújt a beszélőnek is és a hallgatónak is, rögtön olyan elletmondásos természetű tesz szert, amelynek semlegesítése csupán az egymást kiegészítő értékek e cseréje révén lehetséges, amire az egész társadalmi élet visszavezethető.” (71.) Nem azt jelenti-e ez, hogy a strukturalizmus már csak ennek „a szimbolikus funkció eredményezte kettéosztott képzet”-nek alapján lép működésbe? Nem tételez-e fel ez egy másikfajta megértést, mely magára a kettéosztottságra irányul, aminek alapján csere lehetséges? A cserék objektív tudománya valójában nem elvont részét alkotná-e a szimbolikus funkció teljes megértésének, amely alapjában szemantikai megértés lenne? A strukturalizmus létjogosultságát így az adná meg a filozófus számára, hogy lehetővé tenné e teljes megértés rekonstruálását, miután előbb lebontotta, objektívalta, felváltotta a strukturális megértéssel; a strukturális forma által ily módon közvetített szemantikai alap hozzáférhetővé válna egy közvetettebb, ám biztosabb megértés számára.

Hagyjuk függőben a kérdést (tanulmányunk végéig), s kövessük tovább az analógiák és az általánosítás fonalát.

Lévi-Strauss általánosításai kezdetben igen óvatosak s tele vannak fenntartásokkal (1. például 74–75.). A fonológiai struktúrájában tekintett nyelv és a többi társadalmi jelenség közti strukturális analógia valóban rendkívül bonyolult. Milyen értelemben mondhatjuk, hogy „közös természetűek magával a nyelvvel” (71.)? Aligha kell tartanunk kétértelműségtől, amikor a cserében részt vevő jelek maguk nem nyelvi elemek; így nyugodtan mondhatjuk, hogy a férfiak úgy cserélik az asszonyokat, *mint* ahogyan szavakat váltanak; a strukturális homológiát feltáró formalizálás nem csupán jogosult, de megvilágító erejű is. Bonyolódnak a dolgok a művészetnél és a vallásnál; itt már nemcsak „egyfajta nyelv”-ről van szó, mint a házasság szabályai és a rokonsági rendszerek esetében, hanem teljesen nyelvi alapra épülő, kommunikációs eszköznek tekintett jelentéssel bíró szövegről; az analógia magán a nyelven belülre kerül, s immár egy-egy sajátos szöveg struktúrájának a nyelv általános struktúrájával való összehasonlításán alapul. *A priori* nem bizonyos tehát, hogy diakroniának és szinkroniának az a viszonya, amely az általános nyelvészetben érvényes, ugyanilyen mértékben uralja e sajátos szövegek struktúráját is. A kimondott dolgok felépítése nem feltétlenül hasonló a nyelvéhez, mint a kimondás egyetemes eszközeéhez. Mindössze annyit állíthatunk, hogy a nyelvészeti modell a sajátjához hasonló artikulációk felé irányítja a kutatást, vagyis oppozíciók és korrelációk bizonyos logikája felé, azaz végső soron egy különbségekből felépülő rendszer felé: „Ha elméletibb szempontból nézzük (Lévi-Strauss előzőleg mint a kultúra diakronikus feltételéről beszélt a nyelvről, amennyiben ez a tanítás vagy nevelés hordozója), a nyelv annyiban is a kultúra feltételének mutatkozik, amennyiben ez utóbbi a nyelvhez hasonló felépítésű. Mindkettő oppozíciók és korrelációk, más szóval logikai viszonyok segítségével jelent. Olyannyira, hogy úgy tekinthetjük a nyelvet, mint valamely alapzatot, mely az övének gyakran bonyolultabb, de ugyanolyan típusú struktúrák befogadására képes, amelyek az adott kultúra különböző aspektusainak felelnek meg” (uo. 79.). Lévi-Straussnak azonban el kell ismernie, hogy kultúra és nyelv korrelációját nem igazolja elégségesen a nyelvnek a kultúrában betöltött egyetemes szerepe. Egy harmadik mozzanathoz folyamodik, hogy

megalapozza a nyelv és a kultúra strukturális módozatainak párhuzamosságát: „Nem eléggé gondoltuk át, hogy nyelv és kultúra egy alapvetőbb tevékenység két párhuzamos módozata; itt arra a vendégre gondolok, aki jelen van köztünk, bár senkinek sem jutott eszébe meghívni vitánkra: az emberi szellemre.” (81.) Ez az ily módon megidézett harmadik súlyos problémákat vet fel; mert a szellem a szellemet nemcsak strukturális analógia révén érti meg, hanem az egyedi szövegek elővételén és folytatásán keresztül is. Mármost semmi sem biztosít afelől, hogy ez a megértés a fonológiáéval azonos elveken alapul. A strukturalista vállalkozás tehát, úgy vélem, tökéletesen jogosult, és minden kritikát kiáll mindaddig, míg tudatában marad érvényessége feltételeinek, vagyis korlátainak. Egy dolog mindenképpen bizonyos: a korreláció nem „nyelv és viselkedésmódok, hanem a nyelvi struktúra és a társadalmi struktúra már formalizált, homogén kifejeződései közt” (82.) keresendő. Ezzel a feltétellel, de csakis ezzel a feltétellel, „nyílik meg az út egy, a viszonyok általános elméleteként fel-fogott antropológia felé, s a társadalmaknak megkülönböztető jegyeik függvényeként történő elemzése felé, amely megkülönböztető jegyek az egyiküket is, másikat is meghatározó viszonyrendszerek sajátjai” (110.).

Kitűzött problémánk most már pontosabban megfogalmazható: milyen helyet foglal el „a viszonyok általános elmélete” a jelentés egy általános elméletében?<sup>3</sup> Amikor művészetről és vallásról van szó, mit értünk meg, ha megértjük a struktúrát? S milyen tanulságokkal szolgál a struktúra megértése a hermeneutikai megértés számára, amely a jelentő szándékok visszakeresésére irányul?

Itt szorgálhat jó próbaköül az idővel kapcsolatos problémánk. Nyomon fogjuk követni diakrónia és szinkrónia viszonyának alakulását a nyelvészeti modellnek ebben az átvitelében, és szembesítjük azzal, amit máshonnet tudhatunk a jelentés történetiségéről, a szimbólumokkal kapcsolatban, amelyekre nézve megfelelő időbeli szekvenciákkal rendelkezünk.

### III. „*La Pensée sauvage*”

A *La Pensée sauvage*-ban Lévi-Strauss a strukturalizmus merész általánosítását hajtja végre. Kétségtől semmi sem enged arra következtetni, hogy a szerző már minden együttműködést megszakít más megértési módokkal; azt sem mondhatjuk, hogy a strukturalizmus már nem ismer korlátokat; nem az egész gondolkodást akarja megragadni, hanem a gondolkodás egy szintjét, a *vad gondolkodás* szintjét. Az olvasót mégis meglepi az *Anthropologie structurale* és a *La Pensée sauvage* közti jelleg- és hangváltás: az utóbbi már nem lépésről lépésre halad, a rokonságtól a művészetig vagy a vallásig; valóban egy egész

<sup>3</sup> Lévi-Strauss egyetérthet e kérdéssel, hiszen maga is nagyszerűen veti fel: „Munkahipotézisem tehát egy közbülső álláspontot képvisel: valószínűleg felfedezhetők bizonyos korrelációk bizonyos aspektusok közt és bizonyos szinteken, s feladatunk az, hogy megtaláljuk, melyek ezek az aspektusok és hol helyezkednek el e szintek.” (91.) Haudricourt-nak és Granai-nak adott válaszában Lévi-Strauss elfogadni látszik, hogy egy általános kommunikációelmélet számára van egy bizonyos optimális érvényességi zóna: „Ez a kísérlet ma már három szinten lehetséges: hiszen a rokonság és a házasság szabályai ugyanolyan módon biztosítják a nőknek a csoportok közötti kommunikálását, ahogyan a gazdasági szabályok a javak és szolgáltatások kommunikálását biztosítják, a nyelvi szabályok pedig az üzenetek kommunikálását.” (95.) Ugyancsak megemlítené a szerző óvatossága az amerikai metalingvisztika túlzásaival szemben (83–84., 97.).

gondolkodási szint válik a kutatás tárgyává, a maga teljességében; s ez a gondolkodási szint maga mint az oszthatatlan gondolkodás megszélesíthetetlen formája szerepel; nincsenek a civilizált emberekkel szembeállított vadak, nincs primitív mentalitás, vademberi gondolkodás; nincs többé abszolút egzotizmus; túllépve a „totemisztikus illúzió” mindössze egyfajta vad gondolkodás van; és ez a gondolkodás még csak nem is logika előtti; nem prelogikus, hanem homológ a logikus gondolkodással; homológ vele a szó szoros értelmében: szerteágazó osztályozásaival, finom nómenklatúráival ez maga az osztályozó gondolkodás, csak éppen, mint Lévi-Strauss mondja, más stratégiai szinten, az érzékelés szintjén működik. A vad gondolkodás a rend gondolkodása, de olyan gondolkodás, amely nem gondolja önmagát. Ennyiben jól megfelel a strukturalizmus fentebb idézett követelményeinek: tudattalan rend — különbségek rendszereként felfogott rend — objektív módon, „a megfigyelőtől függetlenül” kezelhető rend. Következésképp egyedül a tudatalatti szint elrendeződései értelmezhetők meg; megérteni nem annyit tesz, mint visszakeresni a jelentés-szándékokat, feléleszteni őket egy történeti jellegű interpretációs aktussal, amely maga is egy folytonos hagyományba illeszkednék; a megérthetőség a transzformációk kódjának függvénye, amely biztosítja a társadalmi valóság különböző szintjeihez (törzsi szervezet, állatok és növények nómenklatúrái és osztályozásai, mítoszok és művészetek stb.) tartozó elrendeződések közti megfeleléseket és homológiákat. Egyetlen szóval így jellemezhetném a módszert: a szintakszis választása a szemantika ellenében. Ez a választás tökéletesen jogosult, amennyiben a szerző következetesen tartja magát hozzá. Sajnos, itt nem tűnődik el érvényességi feltételein, azon, hogy milyen árat kell fizetni az ilyen típusú megértésért, egyszerűen a korlátokon, amit pedig a korábbi művekben helyenként megtett.

A magam részéről meglepőnek tartom, hogy valamennyi példa az úgynevezett totemizmus földrajzi területéről való, és sohasem a sémi, prehellen vagy indoeurópai gondolkodásból; s fölmerül bennem a kérdés, mit jelent az etnográfiai és emberi anyag e kezdeti korlátozása. Nem túlságosan könnyű megoldást választott-e a szerző, amikor a vad gondolkodást egy olyan kulturális területhez — éppen a „totemisztikus illúzió” területéhez — köti, ahol az elrendeződések többet számítanak, mint a tartalmak, ahol a gondolkodás valóban nem más, mint heterogén anyagok, jelentéstöredékek összerakosgatása? Nos, sehol e könyvben nem esik szó a mítikus gondolkodás egységének kérdéséről. A mindenfajta vad gondolkodásra való általánosítás eleve elfogadott. Kérdezem mármost, vajon az a mítikus anyag, amelyhez mi kötődünk — sémi (egyiptomi, babiloni, arameus, héber) anyag, ősgörög anyag, indoeurópai anyag —, ugyanilyen könnyen kezelhető-e e módszerrel; vagy inkább, s ezt hangsúlyozom, bizonyosan kezelhető, de vajon minden további nélkül-e? A *La Pensée sauvage* példáiban a tartalmak jelentéktelensége és az elrendeződések rendkívüli gazdagsága számomra sokkal inkább végletes példát, mintsem törvényszerű formát képvisel. Úgy tetszik, hogy a civilizáció egy része, s éppen nem az, amelyből a mi kultúránk ered, minden másnál inkább alkalmas a nyelvészetből kiterjesztett strukturális módszer alkalmazására. Ez azonban nem bizonyítja, hogy a struktúrák megértése másutt is éppoly megvilágító erejű lenne, s főként, hogy éppúgy megállna önmagában. Fentebb arról szóltam, hogy milyen árat kell fizetni: ez az ár — a tartalmak jelentéktelensége — nem drága a totemisták esetében, olyan nagy az ellenérték, tudniillik az elrendeződések jelentésgazdagsága; úgy tűnik, éppen a totemista gondolkodás mutatja a legerősebb

affinitást a strukturalizmussal. Nem tudom, példája . . . példaszzerű-e, s nem inkább kivételes.<sup>4</sup>

Pedig van talán a mitikus gondolkodásnak egy másik pólusa is, ahol a színtaktikai szervezettség gyengébb, a rítushoz való kötöttség lazább, a társadalmi tagozódáshoz fűző kötelek vékonyabb, s ahol éppen ellenkezőleg, a szemantikai gazdagság lehetővé tesz számtalan felújítást a történelem folyamán, változatosabb társadalmi kontextusokban. A mitikus gondolkodás e másik pólusán, amelyre nézve mindjárt hozok néhány, a héber világból vett példát, a strukturális megértés talán kevésbé fontos, mindenestre kevésbé kizárólagos, és nyilvánvalóbb szüksége van egy hermeneutikai megértés támaszára, amely maguknak a tartalmaknak interpretálására törekszik, hogy meghosszabbítsa életüket, s hatóerejüket beépítse a filozófiai gondolkodásba.

Itt alkalmazom próbaköként az idő kérdését, mely elindította elmélkedésünket: a *La Pensée sauvage* levonja a szinkronia és diakronia nyelvészeti fogalmának valamennyi következményét, s egy átfogó koncepciót bont ki belőlük struktúra és esemény viszonyairól. A kérdés az, hogy vajon ugyanez a viszony áll-e fenn közöttük a mitikus gondolkodás minden területén.

Lévi-Strauss szívesen idézi Boas egy mondatát: „Azt mondhatnánk, hogy a mitológiai univerzumok sorsa, hogy lerombolódjanak, mihielyt kialakultak, hogy azután töredékeikből új univerzumok szülessenek” (uo. 31.). (E szavak álltak mottóként már az *Anthropologie structurale* egyik cikkének élén is: 227.) Ezt a mitológiai univerzumok szinkronikus szilárdsága és diakronikus törekenysége közti fordított viszonyt világítja meg Lévi-Strauss a barkácsolás hasonlatával.

A barkácsoló, eltérően a mérnöktől, olyan anyaggal dolgozik, amelyet nem az adott felhasználás céljára állítottak elő, de készlete olyan korlátozott és vegyes, hogy kénytelen azzal dolgozni, ami úgyszólván éppen kéznél van; ez a készlet korábbi építési és bontási munkálatok maradványaiból áll; az eszközjellegűségnek a pillanattól függő esetleges voltát reprezentálja; a barkácsoló már használt jelekkel dolgozik, amelyek eleve kényszerítően irányítják újjászervezésüket. Miként a barkácsolás, a mítosz „emberi művek felhalmozódott maradványaihoz, vagyis egy kultúra alatti készlethez folyamodik” (29.). Az esemény és struktúra, diakronia és szinkronia terminusaival szólna, a mitikus gondolkodás események maradványaiból vagy törmelékéből alkot struktúrát; s mivel palotáit a korábbi társadalmi szöveg töredékeiből építi, modellje

<sup>4</sup> Találunk is néhány ilyen értelmű célzást a *La Pensée sauvage*-ban: „Úgy tesszük, kevés civilizációban van akkora hajlam, mint az ausztráliekban, az erudíció, a spekuláció s az iránt, ami néha mintegy intellektuális dandyzmusnak tűnik, bármily furcsán hangzik is e kifejezés olyan emberekkel kapcsolatban, akiknek anyagi életszínvonalra ennyire alacsony . . . Ha meggondoljuk, hogy Ausztrália évszázadokon vagy évezredekken keresztül magába zárva élt, s hogy e zárt világban szenvedélyesen folyt a spekuláció és a vita; végül, hogy gyakran meghatározóak voltak itt a divat hatásai, érthető, hogy kialakult egyfajta közös szociológiai és filozófiai stílus, mely nem zárta ki a módszeresen keresett változatokat, amelyeknek még legjelentéktelenebbjét is jóindulatú vagy ellenséges szándékkal méltatták és kommentálták.” (118–119.) A könyv vége felé pedig: „Van tehát valamiféle alapvető ellenszenv a történelem és az osztályozási rendszerek között. Talán ez a magyarázata annak, amit »totemisztikus úr«-nek nevezhetnénk, hiszen bárminek, ami a totemizmusra utalhatna, még a nyoma is szembetűnően hiányzik Európa és Ázsia nagy civilizációiból. Nem az-e ennek az oka, hogy ez utóbbiak a történelmet választották önmaguk magyarázására, s hogy ez a vállalkozás összeegyeztethetetlen azzal, amely véges csoportok segítségével osztályozza a (természeti és társadalmi) dolgokat és lényeket?” (397–398.)

éppen fordítottja a tudományénak, amely új esemény formájával ruházza fel struktúráit: „A mitikus gondolkodás, ez a barkácsoló, események vagy inkább eseménytörmelékek rakosgatásával épít fel struktúrákat, míg a tudomány, mely egyedül ezért »halad előre«, mert önmagát alakítja, események formájában teremti meg eszközeit és eredményeit, a szünet nélkül gyártott struktúrák alapján, amelyek nem egyebek, mint hipotézisei és elméletei.” (33.)

Kétségtelen, Lévi-Strauss csupán azért állítja szembe a mítoszt és a tudományt, hogy közelebb hozza őket egymáshoz, hiszen, mint mondja, „mindkét eljárás egyaránt érvényes”: „A mitikus gondolkodás nemcsak rabja az eseményeknek és tapasztalatoknak, melyeket fáradhatatlanul újra meg újra átrendez, hogy értelmet fedezzen fel bennük; felszabadító is, azáltal, hogy tiltakozik az értelmetlenség ellen, amivel kapcsolatban a tudomány kezdetben beletörődött a megalkuvásba.” (33.) Az értelem azonban mégis a jelenlegi elrendeződés, a szinkrónia oldalán marad. Ezért olyan törekények ezek a társadalmak az eseménnyel szemben; mint a nyelvészetben, az esemény itt is fenyegetés, legalábbis rendbontás, és mindig pusztán esetleges zavar (mint például a demográfiai felfordulások — háborúk, járványok —, amelyek megbontják a fennálló rendet): „Az úgynevezett totemisztikus rendszerek szinkronikus struktúrái rendkívül sebezhetőek a diakrónia hatásaival szemben.” (90.) A mítosz ingatagsága ily módon a szinkrónia elsődlegességének jelévé válik. Az állítólagos totemizmus ezért „olyan nyelvtan, amely lexikává szűkülésre ítéltetett” (307.) . . . „mint egy palota, melyet elhord egy folyó, az osztályozás kezd összeomlani, és részei az áramlatok és holt vizek, gátak és szorosok hatására másképp rendeződnek el egymás közt, mint az építész akarta volna. A totemizmusban következképpen a funkció elkerülhetetlenül felülkerekedik a struktúrán; a probléma, melyet szüntelenül a teoretikusok elé állít, a struktúra és az esemény közti viszony. S a totemizmus nagy tanulsága az, hogy a struktúra formája néha tovább élhet még akkor is, amikor maga a struktúra már áldozatul esett az eseménynek” (307.).

A mitikus történet maga is a struktúrának az esemény ellen vívott harca szolgálatában áll, s a társadalmaknak azt az erőfeszítését fejezi ki, mely a történelmi tényezők zavaró hatásának semlegesítésére irányul; a történetiség megsemmisítésének, az eseményszerűség csökkentésének taktikáját képviseli; így azzal, hogy egymás tükörképévé teszi a történelmet s annak időtlen modelljét, hogy az őst a történelmen kívülre helyezi, a történelmet pedig az ős képmására formálja, „a valamiképpen megszelídített diakrónia együttműködik a szinkroniával, anélkül, hogy újabb konfliktusok kockázata fennállna köztük” (313.). S megint a rítusok funkciója az, hogy ezt az időn kívüli múltat az élet és az évszakok s a nemzedékek egymásutánjának ritmusához igazítsa. A rítusok „a diakrónia vonalára íródnak, de mégis a szinkrónia szavaival, hiszen pusztá bemutatásuk egyenértékű a múltnak jelenné változtatásával” (315.).

Ebben a perspektívában interpretálja Lévi-Strauss a „churingá”-kat — ezeket az ős alakját ábrázoló kő- vagy fatárgyakat vagy kavicsokat — úgy, mint bizonyítékát „a diakrónia diakronikus létének magán a szinkronián belül” (315.). A történetiségnek ugyanazt az ízt találja meg bennük, mint a mi levéltárainkban: az eseményszerűség megtestesülését, a tiszta történelmet az osztályozó gondolkodás kebelében. Ily módon maga a mitikus történetiség is részt vesz a racionalizálás munkájában: „Az úgynevezett primitív népek ki tudtak dolgozni ésszerű módszereket arra, hogy a logikai esetlegesség és érzelmi féktelenség kettős természetével bíró irracionalitást beépítsék a racio-

nalításba. Az osztályozási rendszerek képesek tehát magukba fogadni a történelmet; még azt is, sőt elsősorban azt, amelyet a rendszerrel szemben ellenállónak vélhetnénk.” (323.)

#### IV. A strukturalizmus korlátai?

Szándékosan követtem nyomon Lévi-Strauss művében a nyelvészeti modell áttételének sorozatát egészen a *La Pensée sauvage*ban megvalósuló végső általánosításáig. Egy módszer érvényességének tudata, mondtam az elején, elválaszthatatlan korlátainak tudatától. E korlátok véleményem szerint kétfélék: egyfelől úgy tetszik, hogy a vad gondolkodásra való áttérés egy túlságosan kedvező példa révén történik meg, amely talán kivételes. Másfelől az átmenet egy strukturális tudományból egy strukturalista filozófiába számomra kevéssé kielégítőnek, sőt kevéssé koherensnek tűnik. Ez a két határátlépés, melyeknek hatása összeadódik, sajátos, egyszerre csábító és kihívó jellegűt ad a könyvnek, ami megkülönbözteti a korábbiaktól.

Példaszerű-e a példa? — kérdeztem fentebb. Lévi-Strauss *La Pensée sauvage*-ával egy időben olvastam Gerhard von Rad figyelemre méltó könyvét *Izrael történelmi hagyományainak teológiájáról*, első kötetét egy *Az Ószövetség teológiája* című műnek (München, 1957). Olyan teológiai koncepció van itt előttünk, amely pontosan fordítottja a totemizmusénak, s amely, épp mivel fordítottja, diakrónia és szinkrónia ellenkező viszonyát sugallja, s még sürgetőbben veti fel a strukturális megértés és a hermeneutikai megértés közti viszony problémáját.

Mi a döntő az Ótestamentum jelentésmagjának megértésében? Nem nómenklatúrák, osztályozások, hanem alapító események. Ha csak a Hexateuchus teológiájára szorítkozunk, megállapíthatjuk, hogy jelentő tartalma egy *kerügma*, Jahve gesztusának előrejelzése, amit események egész láncolata alkot. *Heilgeschichte* [üdv történet] ez; első szekvenciáját a következő sorozat adja: kiszabadulás Egyiptomból, átkelés a Vörös-tengeren, a Sinai hegyi kinyilatkoztatás, bolyongás a sivatagban, az Ígért Földjének elérése stb. Egy második szervező központ alakul ki Izrael fölkentje és a dávidi küldetés témája körül; végül egy harmadik jelentésgóc jön létre a katasztrófa után: a pusztulás itt olyan alapvető eseményként jelenik meg, mely nyitva hagyja az Ígért és a fenyegetés alternatíváját. Az erre az eseményhálózatra alkalmazható megértési módszer annak a *szellemi munkának* rekonstruálásában áll, amely ebből a történelmi hitből fakad, és vallási, gyakran himnikus, mindig kultikus keretek közt bontakozik ki. Gerhard von Rad igen helyesen mondja: „Míg a kritikai történetírás az ellenőrizhető minimum felkutatására törekszik”, „egy kerügmátikus kép a teológiai maximumra irányul”. Nos, kétségtelen, hogy *szellemi munka* volt, ami a hagyományok e kidolgozását irányította, és létrehozta azt, amit ma Szentírásnak nevezünk. Gerhard von Rad megmutatja, hogyan jött létre egy parányi vallásból a szétszórt, különböző forrásokból származó, különböző csoportok, családok vagy törzsek által továbbadott hagyományok gravitációs tere. Így szippantotta fel, kebelezte be például a Jahve történelmi működését hirdető hitvallás ősi magja Ábrahám, Jákob, József történetét, amelyek eredetileg különböző mondakörökhöz tartoztak. Mint látjuk, itt a történelem elsődlegességéről beszélhetünk, és pedig több értelemben; első értelemben, alapjelentésben azért, mert hiszen Jahve Izraelhez való egész viszonya események által



és eseményekben jut kifejezésre, a spekulatív teológia bármiféle nyoma nélkül — de abban a két másik értelemben is, amelyekről kezdetben szólottunk. Valóban, az ezekkel az eseményekkel foglalkozó teológiai munka maga is egy rendezett történelem, egy interpretáló hagyomány. A hagyománykincs minden nemzedék számára megtörténő újrainterpretációja történeti jelleget ad a történelem e megértésének, és olyan fejlődést eredményez, amelynek jelentésegységét lehetetlen rendszerbe kivetíteni. A történetinek történeti interpretációjával állunk szemben; a források egymás mellé állításának, a változatok megtartásának, az ellentmondások kitergetésének ténye maga is mély jelentéssel bír: a hagyomány önmagát helyesbíti betoldásokkal, s éppen maguk e betoldások alkotnak egyfajta teológiai dialektikát.

Figyelemre méltó mármost, hogy saját hagyomány aiújrainterpretálásának e munkája révén ruházta fel magát Izrael olyan azonossággal, amely maga is történeti jellegű: a kritika kimutatja, hogy valószínűleg nem volt egységes Izrael, mielőtt a törzsek egyfajta amfiktion-rendszerbe csoportosultak volna, ami a letelepedés után történt meg. Történelmének történeti interpretálása, élő hagyományként való kidolgozása révén vetítette vissza magát a múltba Izrael mint egységes népet, amellyel mint oszthatatlan egésszel történt meg az Egyiptomból való kiszabadulás, a Sinai-hegyi kinyilatkoztatás, a sivatagi vándorlás és az Ígért Földjének elérése. Az egyetlen teológiai elv tehát, amelyre Izrael egész gondolkodása irányul, hogy volt egy Izrael, Isten népe, mely mindig egy egységként cselekszik, s amellyel Isten mint egy egységgel bánik; ez az azonosság azonban elválaszthatatlan a történelem jelentésének a történelemben való vég nélküli keresésétől: „Izrael, amelyről az Ótestamentum történelmi beszámolóinak annyi mondanivalójuk van, egyszerre a hit tárgya és a hit által felépített történelem tárgya” (uo. 118.).

Így kapcsolódik egymáshoz a háromfajta történetisége: az alapító események, vagyis a *rejtett idő* történetisége után — a szent írók révén élő interpretáció történetisége után, ami a *hagyományt* alkotja — íme a megértés történetisége, a *hermeneutika történetisége*. Gerhard von Rad az *Entfaltung*, „kibontás” szót használja annak a feladatnak jelölésére, melyet az Ótestamentum teológiájának meg kell oldania, ha tiszteletben tartja a *heilige Geschichte* (az alapító események szintje), az *Überlieferungen* (az alkotó hagyományok szintje) s végül Izrael azonossága (a megalkotott hagyomány szintje) hármas történeti jellegét. Ennek a teológiának el kell fogadnia az esemény elsőbbségét a rendszerrel szemben: „a héber gondolkodás a történeti hagyományokban való gondolkodás; fő törekvése a hagyományok és teológiai interpretációjuk megfelelő kombinálása; ebben a folyamatban a történeti átcsoportosítás mindig előtte jár az intellektuális és teológiai átcsoportosításnak” (116.). Gerhard von Rad így méltán zárhatja módszertani fejezetét e szavakkal: „Végzetes lenne Izrael tanúságának megértésére nézve, ha kezdettől fogva olyan teológiai kategóriák alapján szerveznénk át, amelyeket mi ugyan általánosan elfogadunk, ám semmi közülük azokhoz a kategóriákhoz, amelyeknek alapján Izrael rendezte saját teológiai gondolkodását.” Ebből adódóan az Ótestamentumról beszélni az „újra-elbeszélés” — *wiedererzählen* — formájában a legjogosultabb. A hermeneutikus *Entfaltungja* annak az *Enfaltungnak* megismétlése, ami a bibliai anyag hagyományainak kidolgozását irányította:

Mi következik ebből diakronia és szinkronia viszonyát illetően? Egy dolog lepett meg engem a héber gondolkodás nagy szimbólumaival, amelyeket a *Symbolique du mal*-ban vizsgálhattam, és az első szimbolikus rétegre épülő

mítoszokkal — például a teremtés és a bukás mítoszaival — kapcsolatban: e szimbólumok és mítoszok jelentése nem merül ki a társadalmi elrendeződéssel homológ elrendeződésekben; nem mondom, hogy nem alkalmazható rájuk a strukturális módszer; sőt, meg vagyok győződve az ellenkezőről; azt mondom, hogy a strukturális módszer nem meríti ki jelentésüket, mert jelentésük olyan jelentéstartalékok képvisel, mely készen áll arra, hogy más struktúrákban újra felhasználják. Azt mondhatják erre: éppen ez az újrafelhasználás alkotja a barkácsolást. Korántsem: a barkácsoló hulladékokkal dolgozik; a barkácsolásban a struktúra menti meg az eseményt; a hulladék előzetes kényszer, elő-üzenet szerepét tölti be; egy pre-signifié tehetetlenségével bír: a bibliai szimbólumok újrafelhasználása a mi kultúrkörünkben, éppen ellenkezőleg, szemantikai gazdagságukon alapul, a signifié olyan többletén, mely új interpretációknak nyit teret. Ha ebből a szempontból vesszük szemügyre az özönvízről szóló babiloni történetek, a bibliai özönvíz és a rabbinusi és krisztológiai újrainterpretálások láncolatát, nyomban kitűnik, hogy ezek a felújítások a barkácsolás fordítottját képezik; itt nem lehet arról beszélni, hogy maradékok kerüljenek felhasználásra olyan struktúrákban, amelyekben a szintakszis fontosabb a szemantikánál, hanem egy olyan többlet felhasználásáról van szó, amely, mint elsődleges jelentés-adomány, maga irányítja azokat a tisztán teológiai és filozófiai jellegű helyesbítő szándékokat, melyek erre a szimbólumkincsre irányulnak. Ezekben a jelentő események hálózataiból kiinduló láncolatokban a kezdeti jelentéstöbblet az, ami a hagyományt és az interpretációt *motiválja*. Ezért kell ebben az esetben a tartalom által történő szemantikai szabályozásról beszélnünk, s nem csupán strukturális szabályozásról, mint a totemizmus esetében. A strukturalista magyarázat a szinkroniában diadalmaszkodik („a rendszer a szinkroniában adott...”, *La Pensée sauvage*, 89.). Ezért van könnyű dolga azokkal a társadalmakkal, amelyekben erős a szinkronia, s a diakronia a rendbontó, mint a nyelvészetben.

Jól tudom, hogy a strukturalizmus nem áll védtelenül e problémával szemben, s elfogadja, hogy „ha a strukturális megközelítés ki is zárja a hirtelen változást, minden felfordulás esetére számos eszközzel rendelkezik ahhoz, hogy helyreállítson egy rendszert, amely, ha ugyan nem azonos az előző rendszerrel, formálisan legalábbis ugyanolyan típusú”. A *La Pensée sauvage*ban több példát találunk a rendszer ilyen fennmaradására vagy továbbélésére: „Ha feltételezünk egy olyan kezdő pillanatot (amelynek fogalma tisztán elméleti), amelyben a rendszerek összessége már pontosan ki van dolgozva, ez a rendszer-egész minden változásra, mely először egyik részét érinti, úgy reagál, mint egy *feed-back* rendszerű gép: korábbi harmóniája révén (és végett) az elváltozott szervet egy olyan egyensúly irányában alakítja, amely legalábbis kompromisszum lesz a régi állapot és a kívülről származó zavar között” (uo. 92.). Ily módon a strukturális szabályozás sokkal közelebb áll a tehetetlenség jelenségéhez, mint ahhoz az élő újrainterpretáláshoz, ami szemünkben az igazi hagyományt jellemzi. S éppen mert a szemantikai szabályozás a legnagyobb jelentéslehetőségből kiindulva halad egy, a szinkroniában adott rendszeren belüli felhasználása és funkciója felé, ezért hordozhatja magában a szimbólumok rejtett ideje az interpretációt továbbadó és leülepitő hagyomány s a hagyományt fenntartó és megújító interpretáció kettős történetiségét.

Ha hipotézisünk helytálló, a struktúrák fennmaradása és a tartalmak túl meghatározottsága a diakronia két különböző feltétele lenne. Felmerülhet a kérdés, vajon nem e két általános feltétel különböző fokú s talán fordítottan

arányos kombinációja teszi-e lehetővé bizonyos társadalmak számára — magának Lévi-Straussnak egy megjegyzése szerint — „egy olyan egységes séma kidolgozását, amely összeegyeztethetővé teszi a struktúra és az esemény szempontját” (95.). Ez az összeegyeztetés azonban, ha, mint fentebb mondtuk, egy *feed-back* rendszerű gép mintájára történik, éppen hogy nem egyéb, mint „kompromisszum a régi állapot és a kívülről származó zavar között” (92.). A tartósnak ígérkező és különböző struktúrákban újra meg újra megtestesülni képes hagyomány, úgy vélem, inkább a tartalmak túl-meghatározottságának, mintsem a struktúrák fennmaradásának eredménye.

E gondolatmenet oda vezet, hogy meg kell kérdőjeleznünk a nyelvészeti modell elégségességét és a közönségesen totemisztikusnak nevezett elnevezés-és osztályozás-rendszertől kölcsönzött etnológiai almodell érvényességi körét. Ez az etnológiai al-modell különösen hasonlít a nyelvészetihez: a differenciális eltéréseknek ugyanaz a követelménye jellemző rájuk; amit a strukturalizmus egyikből is, másikból is kibont, „olyan kódok, amelyek alkalmasak más kódok terminusaiba áttehető üzenetek hordozására és különböző kódok csatornáján keresztül kapott üzeneteknek saját rendszerükben való kifejezésére” (101.). Ha azonban igaz, amit helyenként a szerző is bevall, hogy „bárminek ami totemizmusra utalhatna, még nyomai is feltűnően hiányoznak Európa és Ázsia nagy civilizációiból” (308.), van-e jogunk, ha csak nem akarunk egy másfajta „totemisztikus illúzió”-ba esni, azonosítani a vad gondolkodást általában egy olyan típussal, amely talán csak azért példászerű, mert egyik végpontján helyezkedik el a mítosztípusok láncolatának, melyet másik vége felől is meg kellene értenünk? Hajlamos lennék azt gondolni, hogy az emberiség történelmében, számtalanszor megújuló szociokulturális kontextusokban kivételesen hosszú időt túlélő zsidó kerügma képviseli a mítikus gondolkodás másik pólusát, amely ugyancsak példászerű, mert végletes.

Az ily módon két pólusán megragadott típus-láncolatban az időbeliség — a hagyományé és az interpretációé — különböző jellegű, aszerint, hogy a szinkronia kerekedik-e felül a diakronián, vagy megfordítva: az egyik végpontra a totemisztikus típus esetében, egyfajta megtört időbeliséggel van dolgunk, mely kellőképpen igazolja Boas megfogalmazását: „azt mondhatnánk, hogy a mitológiai univerzumok sorsa, hogy lerombolóddjanak, mihelyt kialakultak, hogy azután töredékeikből újra univerzumok szülessenek” (i.h. 31.). A másik végpontra, a kerügmatisztikus típus esetében, olyan időbeliségről van szó, amelyet a jelentésnek egy interpretáló hagyomány általi folytonos megújítása szabályoz.

Ha így áll a helyzet, beszélhetünk-e továbbra is mítoszról a kétértelműség kockázata nélkül? Minden további nélkül elfogadhatjuk, hogy a totemisztikus modell esetében, ahol a struktúrák fontosabbak a tartalmaknál, a mítosz egy transzformációs rendszert szabályozó „operátor”-hoz, „kód”-hoz hasonul; így határozza meg Lévi-Strauss is: „A mítikus rendszer és a képzetek, amelyekkel dolgozik, arra szolgálnak tehát, hogy homologikus viszonyokat teremtsenek a természeti viszonyok és a társadalmi viszonyok között, vagy pontosabban, hogy ekvivalencia-törvényt állítsanak fel a különböző szinteken: földrajzi, meteorológiai, zoológiai, botanikai, technikai, gazdasági, társadalmi, rituális, vallási, filozófiai szinten megnyilvánuló jelentős ellentétek között.” (123.) A mítosznak ekképpen, a struktúra szempontjából megfogalmazott funkciója a szinkroniában jelenik meg; szinkronikus szilárdsága éppen ellentétje annak a diakronikus törékenységnek, amelyre Boas megfogalmazása utalt.

A kerügmaticus modell esetében a strukturális magyarázat kétségkívül megvilágító erejű, amint ezt befejezésül megkísérlem majd kimutatni; de egy másodlagos kifejező réteget képvisel, amely alárendelt viszonyban áll a szimbolikus alap jelentéstöbbletével: így például az Ádám-mítosz másodlagos a tiszta és tisztátalan, az eltévelyedés és kiűzetés szimbolikus kifejezéseinek kidolgozásához képest, amelyek a kultikus és bűnbánati tapasztalat szintjén alakultak ki: e szimbolikus alap gazdagsága csak a diakroniában válik láthatóvá; a szinkronikus szempont így csupán a mítosz aktuális társadalmi funkcióját képes megragadni, azt, ami — többé-kevésbé a totemisztikus operátorhoz hasonlóan — a kulturális élet egyes szintjeihez tartozó üzenetek lefordíthatóságát és a természet és kultúra közti közvetítést biztosítja. A strukturalizmus kétségkívül itt is érvényes (s még csaknem minden hátravan, hogy a mi kultúrkörünkben is éreztethesse termékenységét; e tekintetben nagyon ígéretes az Ödipusz-mítosz példája az *Anthropologie structurale*-ban [235—243.]); míg azonban a strukturális magyarázat szinte maradéktalan ott, ahol a szinkronia kerekedik felül a diakronián, csupán egyfajta, nyilvánvalóan elvont jellegű vázat nyújt akkor, amikor olyan túl-meghatározott tartalomról van szó, mely szintelenül gondolkodásra késztet, s csak meg-megújulását s egyszersmind interpretációját jelentő ismétlődéseinek sorozatán keresztül nyer magyarázatot.

Most a fentebb említett második határátlépésről szeretnék pár szót szólni, a strukturális tudományból strukturalista filozófiába való átmenetről. Amennyire meggyőzőnek tűnik számomra a strukturális antropológia, míg úgy értelmezi önmagát, mint fokozatos kiterjesztését egy olyan magyarázatnak, amely először a nyelvészetben járt sikerrel, majd a rokonsági rendszerek vizsgálatában, s végül lépésről lépésre, a nyelvészeti modellel való erősebb-gyengébb affinitás vonalát követve, alkalmazhatóvá vált a társadalmi élet minden formájára — annyira gyanúsna tűnik, amikor filozófiaként lép fel; egy tudattalanként tételezett rend véleményem szerint sohasem lehet egyéb, mint önmagunk önmagunk általi megértésének egy elvont módon különválasztott szakasza; a magában vett rend az önmagán kívül álló gondolkodás. Kétségkívül „nem elképzelhetetlen, hogy egyszer majd lyukkártyákra vezethessük az ausztráliai társadalmakra vonatkozóan rendelkezésre álló egész dokumentációt, s egy számítógép segítségével kimutassuk, hogy etnográfiai-gazdasági, társadalmi és vallási struktúráik összessége egy hatalmas transzformációs csoporthoz hasonlít” (117.). Nem, „nem elképzelhetetlen”. Feltéve, hogy a gondolat nem idegenedik el e kódok objektivitásában. Ha a dekódolás nem a megfejtés (déchiffre) objektív szakasza, s ez utóbbi nem önmagunk és a lét megértésének egy egzisztenciális mozzanata, a strukturális gondolkodás olyan gondolkodás marad, mely nem gondolja önmagát. Így viszont egy reflexív filozófiára vár, hogy hermeneutikaként értelmezve önmagát, megteremtse a megfelelő struktúrát egy strukturális antropológia befogadására; ebben a vonatkozásban a hermeneutika funkciója, hogy összeegyeztesse a másikkal — és számos kultúrában jelentkező jeleinek — megértését önmagunk és a lét megértésével. A strukturális objektivitás ekképpen úgy jelenhet meg, mint elvont — éspedig jogosan elvont — mozzanata annak az elsajátítási és felismerési folyamathoz, amelyen keresztül az elvont elmélkedés konkrét elmélkedéssé válik. Ez az elsajátítás és felismerés végső soron az összes jelentő tartalmak teljes összefoglalását alkotná egy ön- és létismeretben, amilyent Hegel is megkísérelt, egy olyan logikában, amely a tartalmak, s nem a szintaxisok

logikája lenne. Magától értetődik, hogy ennek az ön- és lét-exegetikának csupán önnön részlegességük tudatában levő töredékeit vagyunk képesek létrehozni. De jelenlegi állapotában a strukturális megértés sem kevésbé részleges; s ezen felül elvont is, abban az értelemben, hogy nem a signifié összefoglalására törekszik, hanem „logikai szintjét” csak „szemantikai elszegényítéssel” tudja elérni.

Ilyen befogadó struktúra híján, amit a magam részéről az elmélkedés és a hermeneutika kölcsönös artikulációjaként fogok fel, a strukturalista filozófia, úgy tetszik, arra van ítélve, hogy több filozófia-töredék közt ingadozzék. Néha azt mondaná az ember, hogy egy transzcendens alany nélküli kantianizmusról, sőt, egyfajta abszolút formalizmusról van szó, amely magát a természet és a kultúra korrelációját alapozná meg. E filozófiát „a konkrét változatosság valódi modelljei” kettősségének figyelembevétele motiválja: „az egyik, a természet síkján, a fajok változatosságának modellje; a másikat, a kultúra síkján, a funkciók változatossága szolgáltatja” (164.). A transzformációk alapelve ily módon egy olyan kombinatorikában, egy olyan véges rendben vagy a rend végességében keresendő, amely alapvetőbb, mint a modellek bármelyike. Erre mutat mindaz, amit a szerző mond arról a „tudattalan teleológjáról, amely, jóllehet történeti jellegű, teljesen kívül marad az emberi történelmen” (333.); ez a filozófia a lépésről lépésre történő általánosítás után a nyelvészeti modell abszolutizálása lenne. „A nyelv — jelenti ki a szerző — nem foglaltatik benne sem a régi grammatikusok analitikus értelmében, sem a strukturális nyelvészet kialakult dialektikájában, sem a gyakorlati tehetetlenséggel szembe szálló egyéni *praxis* alakító dialektikájában, mivel mind a három feltételezi. A nyelvészet egy olyan dialektikus és totalizáló lény elé állít bennünket, amely azonban a tudaton és az akaraton kívül (vagy alul) áll. Mint nem gondolkodó totalizálás, a nyelv olyan emberi értelem, amelynek megvan a maga értelme, amit azonban az ember nem ismer” (334.). De mi a nyelv, ha nem a beszélő lény absztrakciója? Erre azt az ellenvetést tehetik, hogy „a beszéd sohasem a nyelvi törvények tudatos totalizációjából származott, és sohasem is fog belőlük származni” (334.). E válaszra azt válaszoljuk, hogy önmagunk megértése végett nem a nyelvi törvényeknek, hanem a szavak értelmének totalizálására törekszünk, amihez képest a nyelvi törvények az örökké tudattalan közvetítő eszköz szerepét töltik be. Úgy igyekszem önmagamot megérteni, hogy újra meg újra előveszem az összes ember szavainak értelmét; ezen a síkon válik a rejtett idő a hagyomány és az interpretáció történetiségévé.

Másutt azonban arra szólít fel a szerző, hogy „a természetes fajok rendszerében és az emberi kéz alkotta tárgyak rendszerében két olyan közvetítő együttest ismerjünk fel, amelyek segítségével az ember túlléphet természet és kultúra szembeállításán, s a kettőt totalitásként gondolhatja el” (169.). Fenn tartja, hogy a struktúrák elsődlegesek gyakorlati megvalósulásaikhoz képest, de elfogadja, hogy a *praxis* megelőzi a struktúrákat. Ily módon az utóbbiak e *praxis* szuperstruktúráinak bizonyulnak, amely *praxis* Lévi-Strauss szemében éppúgy, mint Sartre-éban, „az alapvető totalitást jelenti az emberrel foglalkozó tudományok számára” (173.).<sup>5</sup> A *La Pensée sauvage*-ban tehát egy alany

<sup>5</sup> „A marxizmus — ha ugyan nem maga Marx is — túlságosan gyakran okoskodott úgy, mintha a gyakorlatok közvetlenül a *praxis*ból erednének. Anélkül, hogy az infrastruktúrák vitathatatlan elsődlegességére hivatkoznánk, úgy véljük, hogy a *praxis* és a gyakorlatok közé mindig beékelődik egy közvetítő, ami nem egyéb, mint az a fogalmi séma, amelynek működése révén egy-egy, független léttel egyaránt nem rendelkező

nélküli transzcendentizmus kezdeménye mellett egy olyan filozófia vázlatát is megtaláljuk, amelyben a struktúra közvetítő szerepet játszik „*praxis* és gyakorlati megvalósulások között” (173.). Ám nem állhat meg itt, különben kénytelen lenne elfogadni Sartre-ban mindazt, amit elutasított, amikor elvetette a *Cogito* társadalmiasítását (330.). A *praxis* — *struktúra* — *gyakorlati megvalósulások* képlet mindenestre lehetővé teszi, hogy az ember strukturalista legyen az etnológiában és marxista a filozófiában. De milyen marxizmus ez?

Csakugyan, a *La Pensée sauvage*-ban megtaláljuk egy egészen másfajta filozófia vázlatát is, amelyben a rend a dolgok rendje és maga is dolog; a „faj” fogalmán való elgondolkodás természetesen effelé vezet: a faj — ahogyan a növények és állatok osztályozásában szerepel — nem rendelkezik-e vajon bizonyos „valószínű objektivitás”-sal? „A fajok változatossága nyújtja az ember számára a valóság végső diszkontinuitásának lehető legintuitívabb képét: s alkotja egyszersmind ennek legközvetlenebbül felfogható megnyilvánulását: érzékelhető kifejezése egy objektív kódolásnak” (181.). Valóban, a faj fogalmának kiváltsága, hogy „érzékelileg felfoghatóvá tesz egy olyan, a természetben objektíve adott kombinatorikát, amelyet kölcsönvéve a szellemi tevékenység s maga a társadalmi élet új rendszerezések megalkotására használhat” (181.).

Talán pusztán a struktúra fogalmának figyelembevétele akadályoz meg abban, hogy túllépjünk „a perspektívák [olyan] kölcsönösségén, amelyben az ember és a világ egymás tükörképei” (294.). Úgy tetszik, itt következik be az az erőszakos és jogosulatlan fordulat, hogy a mérleg nyelvét, miután a strukturális közvetítésekkel szemben a *praxis* elsőbbsége felé lendült ki, a szerző mégis a másik póluson állítja meg, és kijelenti, hogy „a társadalomtudományok végső célja nem felépíteni, hanem felbontani az embert . . . , visszaolvasztani a kultúrát a természetbe, s végül az életet a maga fizikai-kémiai feltételeinek összességébe” (326—327.). „Minthogy a szellem is dolog, e dolog működése felvilágosít bennünket a dolgok természetéről: még a tiszta gondolkodás is a kozmosz interiorizációjában áll” (328. jegyzet). A könyv utolsó lapjai arra utalnak, hogy a szellemnek mint dolognak működési elvét „egy olyan információs univerzumban [kellene keresni], amelyben megint a vad gondolkodás törvényei uralkodnak” (354.).

Íme azok a strukturalista filozófiák, amelyek közt a strukturális tudomány nem tud választani. Nem tartanánk-e ugyanennyire tiszteletben a nyelvészet tanítását, ha a nyelvet és minden közvetítő közeget, amelynek modellül szolgál, olyan tudattalan eszköznek tekintenénk, amelynek segítségével egy beszélő alany megérteni igyekszik a létet, a lényeket és önmagát?

## V. Hermeneutika és strukturális antropológia

Befejezésül visszatérnénk a kiinduló kérdésre: mennyiben képezik ma a strukturális vizsgálódások minden hermeneutikai megértés szükségszerű szakaszát? Vagyis általánosabban: hogyan kapcsolódik egymáshoz hermeneutika és strukturalizmus?

---

anyag és forma struktúrává áll össze, azaz egyszerre tapasztalati és érzékfeletti lényé teljesedik ki. A szuperstruktúráknak ehhez a Marx által éppen csak felvázolt elméletéhez szeretnénk hozzájárulni, a történettudományra — s a neki segédkezet nyújtó demográfia, technológiára, történeti földrajzra és etnográfia — hagyva a tulajdonképpeni infrastruktúrák részletes tanulmányozását, ami nem lehet a mi fő feladatunk, mivel az etnográfia mindenekelőtt pszichológia.” (173—174.)

1. Mindenekelőtt szeretnék eloszlatni egy félreértést, amelyre a fenti gondolatmenet alkalmat adhatott. Amikor azt mondtam, hogy a mítosz-típusok olyan láncolatot alkotnak, amelynek a „totemisztikus” típus csak egyik végpontja lenne, másik végpontja pedig a „kerügmatisztikus” típus, lát-szólag visszatértem ahhoz a kezdeti kijelentésemhez, amely szerint a strukturális antropológia tudományos diszciplína, a hermeneutika pedig filozófiai diszciplína. Nos, korántsem erről van szó. *Két* almodellt megkülönböztetni nem azt jelenti, mintha az egyik kizárólag a strukturalizmus, a másik pedig közvetlenül egy nem strukturális hermeneutika körébe tartoznék; csupán annyit jelent, hogy a totemisztikus almodell jobban, s szinte maradéktalanul magyarázható strukturális módon, mert valamennyi mítosztípus közül ez mutatja a legnagyobb affinitást az alapul vett nyelvészeti modellel, míg a kerügmatisztikus típusnál a strukturális magyarázat — amely egyébként az esetek többségében még várat magára — szembetűnőbben utal a jelentés egy másfajta megértésére. De a megértés két módja nem két külön faj gyanánt áll szemben egymással, ugyanazon a szinten, a megértés közös nemén belül; ezért nem jelentenek semmiféle módszertani *eklekticizmust*. Mielőtt tehát megpróbálnék néhány feltételes megjegyzést tenni egymáshoz való viszonyukra vonatkozóan, szeretném még egyszer hangsúlyozni szintkülönbségüket. A strukturális magyarázat 1. egy tudattalan rendszerre vonatkozik, 2. amelyet különbségek és ellentétek [jelentéssel bíró eltérések] alkotnak, 3. függetlenül a megfigyelőtől. Egy továbbadott jelentés interpretációja 1. tudatos elővétele 2. egy túl-meghatározott szimbolikus anyagnak 3. egy olyan értelmező által, aki belehelyezkedik abba a szemantikai tartományba, amelyet megérteni igyekszik, s így belép a „hermeneutikai kör”-be.

Ezért nincs ugyanazon a szinten az idő megjelenítésének két módja: csupán ideiglenes didaktikai megfontolásból beszéltünk a diakrónia elsőbbségéről a szinkroniával szemben; valójában a diakrónia és szinkrónia kifejezéseket fenn kell tartanunk annak a magyarázó sémának a számára, amelyben a szinkrónia rendszert, a diakrónia pedig problémát jelent. A történetiség szót — a hagyomány történetiségét és az interpretáció történetiségét — fenntartanám minden olyan megértés számára, amely tudatosan, implicit vagy explicit módon, önmagunk és a lét filozófiai megértésének útján halad. Ilyen értelemben az Ödipusz-mítosz a hermeneutikai megértés körébe tartozik, ha úgy értik és veszik elő — mint már egy Szophoklész is —, mint a jelentéskeresés első példáját, az önfelismerés, az igazságért való harc és a „tragikus tudás” fölötti elmélkedés céljából.

2. E kétfajta megértés egymáshoz való viszonya több problémát vet fel, mint megkülönböztetésük. A kérdés túlságosan újkeletű ahhoz, hogysem feltételes megállapításoknál messzebbre mehetnénk. Elvásztható-e, kérdezzük először is, a strukturális magyarázat *minden* hermeneutikai megértéstől? Kétségkívül igen, amennyiben a mítosz funkciója kimerül a természet és a kultúra különböző síkjain megnyilvánuló jelentős ellentétek közti homologikus viszonyok megteremtésében. De vajon a hermeneutikai megértés így nem éppen annak a szemantikai tartománynak a kialakítása mögött húzódik-e meg, amelyben e homologikus viszonyok érvényesülnek? Emlékezzünk vissza Lévi-Strauss fontos megjegyzésére azzal a „kettéosztott képzet”-tel kapcsolatban, „amely a szimbolikus funkció első megjelenésének eredménye”. E jel „ellentmondásos természetének”, mondotta, „*semlegesítése* csupán az egymást kiegészítő értékek e cseréje révén lehetséges, amire az egész tár-

sadalmi élet visszavezethető” (*Anthropologie structurale*. 71.). Követendő útmutatást látok e megjegyzésben hermeneutika és strukturalizmus viszonyának olyan felfogása felé, amely egyáltalában nem lenne eklekticizmus. Tisztában vagyok vele, hogy az a kettéosztottság, amiről itt szó van, ami általában a jel funkcióját adja, nem pedig a szimbólum felfogásunk szerinti kettős jelentését. De ami igaz az elsődleges értelemben vett jelre nézve, még inkább igaz a szimbólumok kettős jelentését illetően. E kettős jelentés megértését, ami lényegileg hermeneutikai megértés, mindig előfeltételezi az „egymást kiegészítő értékek cseréjének” a strukturalizmus által megvalósított megértése. A *La Pensée sauvage* gondos vizsgálata rávezet, hogy a strukturális homológiák alapján mindig megkereshetők azok a szemantikai analógiák, amelyek összehasonlíthatóvá teszik a valóság különböző szintjeit, amelyeknek lefordíthatóságát a „kód” biztosítja. A „kód” a tartalmak bizonyos megfelelését, affinitását, azaz egyfajta kulcsot [chiffre] feltételez.<sup>6</sup> Így például a hídatsák sasvadászati rítusainak interpretációjában (uo. 66—72.) a fent-lent pár kialakítása, amelyhez viszonyítva alakul valamennyi eltérés, s így a vadász és a vad közti maximális eltérés is, csak azzal a feltétellel nyújt mítikus tipológiát, hogyha implicit módon felfogjuk a fent és a lent jelentésének túltelítettségét. Elfogadom, hogy az itt tanulmányozott rendszerekben a tartalmak illetén affinitása bizonyos értelemben háttérbe szorul; háttérbe szorul, de azért megvan. Ezért jár mindig együtt a strukturális megértéssel némi hermeneutikai megértés is, még akkor is, ha kifejezetlenül marad. Jól elemezhető példa a házassági szabályok és a táplálkozási tilalmak közti homológia (129—143.); az evés és a házasodás, a böjt és a szüzesség közti analógia már a transzformációs műveletet megelőzően metaforikus viszonyt alkot. Igaz, a strukturalista itt sem fegyvertelen: ő maga beszél metaforáról (140.), de csupán azért, hogy komplementer elemek kapcsolatává formalizálja. A hasonlóság érzékelése mindamellett megelőzi és megalapozza itt a formalizálást; éppen ezért kell redukálni ezt a hasonlóságot, hogy kitűnjék a strukturális homológia: „A kettős közti kapcsolat nem okozati, hanem metaforikus. A szexuális viszonyt és a táplálkozási viszonyt még ma is közvetlenül hasonlóként fogjuk fel . . . De mi az oka ennek a ténynek és egyetemességének? Itt megint csak szemantikai elszegényítés révén érjük el a logikai szintet: a nemek egyesülésének s az evő és az étek egyesülésének legkisebb közös nevezője az, hogy mindkét esetben *komplementer elemek kapcsolódása* valósul meg” (140.). „Mindig ilyen szemantikai elszegényítés árán jutunk el a hasonlóságnak az ellentéttel szembeni logikai alárendeltségéhez” (141.). Ugyanezzel a problémával kapcsolatban a pszichoanalízis, éppen ellenkezőleg, az analógiás vonatkozásokat hangsúlyoz-

<sup>6</sup> E kulcsérték mindenképp az érzésben ragadható meg: a konkrét logika jellemzőin tűnődve Lévi-Strauss kimutatja, hogy „az etnológiai megfigyelésben ezek . . . kettős, affektív és intellektuális természetűnek mutatkoznak” (50.). A rendszerezés logikája az emberek és a lények közti rokonság érzésének alapján bontakozik ki: „Ezt a házastársi és szülő-gyermeki légkörben szerzett és továbbadott érdek nélküli és figyelmes, érzelmes és gyengéd tudást” (52.) a szerző fölleli a cirkuszi embereknel és az állatkerti alkalmazottakkal is (uo.). Ha a „rendszerezés és a gyengéd barátság” (53.) az úgynevezett primitív ember és a zoológus közös jelszava, nem kell-e eltekintenuünk ennek az érzésnek a megértésétől? Nos, azok a rokonítások, megfelelések, társítások, egyezések, szimbolizálások, amelyekről a következő lapokon (53—59.) szó esik, s amelyeket a szerző habozás nélkül a hermetizmushoz és az emblematizmushoz hasonlít, a megfeleléseket — a kulcsot — teszik meg a különböző szintekhez tartozó differenciális eltérések közti homológiák eredetének, tehát a kód eredetének.



za, s az elrendeződések szintaxisával szemben a tartalmak szemantikájának pártjára áll.<sup>7</sup>

3. A filozófiai célzatú interpretációnak a strukturális magyarázathoz való viszonyát most a másik oldalról kell megvizsgálnunk; már kezdetben kifejeztem, hogy az utóbbi ma szükségszerű kerülő, a tudományos objektivitás szakasza a jelentés megragadásának útján. Nem lehetséges a jelentés megragadása, mondhatnám ezzel szimmetrikus és fordított megfogalmazásban, a strukturák minimális megértése nélkül. Miért? Vegyük elő megint a zsidó-keresztény szimbolika példáját, ezúttal azonban nem eredeténél, hanem kifejlődése végső pontján, vagyis azon a ponton, ahol a legburjánzóbb, sőt legféltelenebb, s egyszersmind a legnagyobb fokú szervezettséget mutatja, abban a jelentés-keresésben oly gazdag XII. században, amelyről Chenu atya olyan nagyszerű képet festett *Théologie au XII<sup>e</sup> siècle* c. művében (159—210.). Ez a szimbolika éppúgy kifejeződik a Queste du Graal-ban, mint a temlomkapuk és az oszlopfők faragásaiban és állatfiguráiban, az allegorizáló Szentírás-magyarázatban, a rítusban és a liturgiával s a szentségekkel kapcsolatos spekulációkban, az ágostoni *signum* és a dénesi *symbolon* s a belőlük származó *analogia* és *anagoge* fölötti elmélkedésekben. A kőfaragványokat s az *Allegoriae* és *Distinctiones* egész irodalmát (ezeket a Szentírás szavain és kifejezésein alapuló jelentés-építmény gyűjteményeket) olyan egységes szándék hatja át, amit a szerző maga is „szimbolikus mentalitás”-nak nevez (VII. fejezet), mely a „szimbolikus teológia” szülője (VIII. fejezet). Mármost mi *tartja össze* e mentalitás rengeteg, burjánzó megnyilvánulását? Ezek a XII. századi emberek „nem keverték össze — mondja a szerző — sem a síkokat, sem a tárgyakat: de rendelkeztek e különböző síkokon egy közös nevezővel, az analógiák finom játékában, a fizikai világ és a szakrális világ titokzatos viszonyának alapján” (uo. 160.). A „közös nevező” e problémája kikerülhetetlen, ha arra gondolunk, hogy egy elszigetelt szimbólumnak nincs jelentése; vagy inkább, hogy egy elszigetelt szimbólumnak túlságosan sok jelentése van; törvénye a *poliszémia*: „a tűz melegít, világít, megtisztít, éget, megújít, fölemeszt; éppúgy jelenti a bujaságot, mint a Szentlelket” (184.). Csak az egész rendszerében válnak külön a differenciális értékek s szorul gátak közé a poliszémia. Ennek, a „rendszer misztikus egységének” (184.) kutatásán fáradoztak a középkor szimbolistái. A természetben minden szimbólum, kétségkívül, de a középkori ember számára a természet nyelve csak egy történeti tipológián keresztül válik érthetővé, melyet a két Testamentum szembesítése alkot. A természet „tükre” (*specu-*

<sup>7</sup> Figyelemreméltó következménye az ellentétek logikájának, a hasonlósággal szemben tanúsított türelemtelenségének, hogy a totemizmus — bár „állítólagos totemizmus”-nak hívják — határozottan előnyben részesül az áldozat logikájával szemben (295—302.), amelynek „alapelve a behelyettesítés” (296.), azaz valami olyan, ami idegen a totemizmus logikájától, mely „a diszkontinuusként tételezett elemek közti differenciális eltérések hálózatában áll” (uo.). Az áldozati tevékenység eszerint olyan „abszolút vagy végletes művelet, mely egy közvetítő tárgyra irányul” (298.), az áldozatra. Miért végletes? Mert a feláldozás romboló módon *megszakítja* az ember és az istenség közti viszonyt, hogy kikényszerítse a kegyelmet, amely majd *betölti* az űrt. Itt az etnológus immár nem leír, hanem ítélkezik: „az áldozat rendszere egy nem létező elemet iktat be: az istenséget; s egy objektíve hamis koncepciót alkot a természeti szériáról, hiszen, mint láttuk, folytonosnak képzei el”. Totemizmus és áldozat közül, azt kell mondanunk, „az egyik igaz, a másik hamis. Pontosabban, az osztályozási rendszerek a nyelv szintjén helyezkednek el: ezek többé-kevésbé jól, de mindig bizonyos jelentések kifejezése céljából megalkotott kódok, míg az áldozat rendszere olyan egyedi szöveget képvisel, amely értelmetlen, akárhányszor hangzik is el” (302.).

lum) csak úgy válik „könyv”-vé, ha kapcsolatba lép a Könyvvel, vagyis egy szabályozott közösségben folytatott írásmagyarázattal. Így a szimbólum csakis egy „rendszer”-ben, egy *dispensatio*-ban, egy *ordo*-ban szimbolizál valamit. Ezért határozhatta meg Hugues de Saint-Victor ily módon: „*symbolum est collatio, id est coaptatio, visibilibus formarum ad demonstrationem rei invisibilis propositarum*”. Hogy ez a „demonstráció” összeegyeztethetetlen az ítéletek logikájával, amely meghatározott (vagyis fogalmilag és egyértelműen körülhatárolt) fogalmakat tételez fel, tehát olyan fogalmakat, amelyek azért jelentenek valamit, mert egy dolgot jelentenek, ezzel a kérdéssel itt nem foglalkozhatunk. A mi problémánk az, hogy ez a *collatio et coaptatio* csakis egy egész rendszeren belül értelmezhető viszonyként, s tarthat igényt a *demonstratio* névre. S ezen a ponton Edmond Ortigues *Le Discours et le Symbole*-jának tételéhez csatlakozom: „Ugyanazon terminus lehet képzeletbeli, ha önmagában tekintjük, és szimbolikus, ha differenciális értékként értelmezzük, más, emezt kölcsönösen korlátozó terminusokkal korrelációban” (uo. 194.). „Ha az anyagi képzelethez közeledünk, a differenciális funkció csökken, ekvivalenciák felé tartunk; ha a társadalomalakító elemekhez közeledünk, a differenciális funkció fokozódik, megkülönböztető értékek felé tartunk” (197.). E tekintetben a középkor lapidáriuma és bestiáriuma egészen közel áll a képhez; pontosan ezért kapcsolódnak képzeletbeliségük pólusával egy olyan differenciálatlan képanyaghoz, amely éppúgy lehet krétai, mint asszír, s amely változatosságában burjánzóknak, koncepciójában viszont sztereotípnak tűnik. Ám ha ez a lapidárium és bestiárium ugyanahhoz a rendszerhez tartozik, mint az allegorizáló írásmagyarázat s a jelek és szimbólumok fölötti spekuláció, ez azért van, mert a képek korlátlan jelentés-lehetőségét éppen az exegézis nyelvgyakorlati differenciálják; így hát egy egyházi közösségben gyakorolt s egy kultusszal, rítussal stb.-vel kapcsolatban álló történeti tipológia az, ami a polimorf természetű szimbolika helyébe lép, s gátat vet féktelen burjánzásának. Történetek interpretálásával, egy *Heilgeschichte* fejtegetésével adja meg az írásmagyarázó a képfaragónak az elvet, amelynek alapján válogathat a dús képzeletkincsben. Azt kell mondanunk tehát, hogy a szimbolika nem egyes szimbólumokban áll, még kevésbé elvont repertoárjukban; ez a repertoár mindig túlságosan szegény lenne, hiszen mindig ugyanazok a képek térnek vissza; s mindig túlságosan gazdag, hiszen potenciálisan mindegyikük az összes többi is jelenti; a szimbolika inkább a szimbólumok közt van, mint viszony s mint egymáshoz való viszonyuk rendszere. A szimbolika e szerkezete sehol sem nyilvánvalóbb, mint a kereszténységben, ahol a természeti szimbolizmus kizárólag egy Ige fényében szabadul fel s egyszersmind rendeződik, csakis egy Elbeszélés nyomán fejlik ki. Nincs sem természeti szimbolizmus, sem elvont vagy moralizáló allegória (ez utóbbi mindig ellenpontja lévén az előbbinek, s nem is csak visszahatás rá, inkább annak gyümölcse, annyira fölemészti a szimbólum tulajdon fizikai, érzéki, látható alapját), történeti tipológiája nélkül. A szimbolika eszerint a természeti szimbolizmus, az elvont allegorizálás és a történeti tipológia e szabályozott játékában rejlik: a természet jelei, az erények ábrázolásai, Krisztus cselekedetei kölcsönösen interpretálják egymást a tükör és a könyv e minden teremtményben folytatódó dialektikájában.

E gondolatok pontosan kiegészítik korábbi megjegyzéseinket: nincs strukturális elemzés, mondtuk, a jelentésátvitel hermeneutikai megértése nélkül („metafora” nélkül, *translatio* nélkül), anélkül a közvetett jelentésadás

nélkül, amely megteremti a szemantikai tartományt, amelynek alapján felismerhetők a strukturális homológiák. Középkori szimbolistáink nyelvezetében — ebben az Ágostontól és Dénestől származó s egy transzcendens tárgy igényeihez szabott nyelvben — az első helyet foglalja el a transláció, a láthatónak a láthatatlanba való áttétele egy, az érzékelhető valóságból kölcsönzött kép közvetítésével; a szimbólumok vagy jelképes ábrázolatok bölcsőjénél mindenekelőtt a „használó-különböző” szemantikai alapformáját találjuk. Ebből kiindulva lehet azután kidolgozni elvont módon a különböző szinteken elhelyezkedő jelek elrendeződéseinek szintaxisát.

Másfelől azonban hermeneutikai megértés sincs egy olyan rendszer, rend támasza nélkül, amelyben a szimbolika jelenthet. Önmagukban a szimbólumokat állandóan fenyegeti hol a képzeletbelibe való belefűlés, hol az allegóriává párolgás veszélye; gazdagságuk, burjánzásuk, poliszémiájuk a naiv szimbolistákat féktelenségre és tetszelgésre csábítja. Amit már Szent Ágoston a *De Doctrina christianab*an „verborum translatorum ambiguitates”-nek nevezett (Chenu: I. m. 171.), s amit mi a logikus gondolkodás egyértelműség-igénye szemszögéből egyszerűen kétértelműségnek hívunk — ez teszi, hogy a szimbólumok csakis olyan együttesekben szimbolizálnak, amelyekben egymás jelentését korlátozzák és alakítják.

Ha így fogjuk fel, a struktúrák megértése nem áll kívül egy olyan megértésen, amelynek feladata az lenne, hogy a szimbólumokból kiindulva *gondolkodjék*; a strukturális megértés jelenleg szükségszerű közvetítő a naiv szimbolizmus és a hermeneutikai megértés közt.

Itt állnék meg, átengedve az utolsó szót a strukturalistának, hogy továbbra is nyitott és figyelmes fülekre találjon.

(Paul Ricoeur: *Structure et herméneutique*. In: *Le conflit des interprétations*. Paris, 1969. Seuil, 31—63., első közlés 1963.)

(Fordította: Vajda András)

## Mit jelent a „tudományos fogalomalkotás”?

### 1. Az antiszcientista kritika előítéletei

Egy tudományba történő bevezetés magába foglalja az illető tudomány célkitűzéseinek az ismertetését és igazolását, tárgyterületének körülhatárolását és leírását, valamint megtanít azoknak a nyelvi és technikai segédeszközöknek a használatára, amelyek a tárgyterület megragadását s így maguk is a célkitűzések megvalósítását szolgálják. A nyelvi segédeszközök közül semmiképp sem hiányozhat a szakterminológia, melyben, ahogy mondani szokás, „lecsapódnak” az illető tudomány fogalomalkotásai. A megalkotott fogalmak általában nem függetlenek egymástól, hanem meghatározott szabályok szerint felépített fogalomrendszert képeznek.<sup>1</sup>

Persze már e felépítés struktúráját illetően megoszlik a tudósok és a tudományteoretikusok véleménye, mégpedig mind a természettudományokban, mind a szellem- és társadalomtudományokban. Hisz a „felépítés” képes kifejezése azt sugallja, hogy a rendszerhez tartozó fogalmak többségének a megalkotása — azaz bevezetése — más, már korábban megalkotott fogalmak segítségével történik. Tehát — a fogalomalkotás sorrendje szerint — „korábbi” fogalmakból „későbbi” fogalmakat kapunk, s mivel a felépítést valahol kezdeni kell, szükségképp vannak ebben az értelemben „legkorábbi”, „első” fogalmak, „alapfogalmak”, melyeknek megalkotásához már nem lehet felhasználni korábban meglevő fogalmakat. Az ellenkező felfogás szerint egy tudomány valamennyi fogalma kölcsönösen magyarázza vagy határozza meg egymást. Bár igaz — mondják e felfogás képviselői —, hogy valahol el kell kezdeni a rendszer felépítését, de ha a fogalmakat más fogalmak segítségével vezetjük be, akkor maguk ez utóbbiak is új „helyiértéket”, új „jelentést” kapnak, mindenesetre azonban a segítségükkel bevezetett fogalmak új értelmet adnak nekik (ahogy például egy festmény valamely meghatározott helyén egy bizonyos szín értéke rendszerint csak akkor válik meghatározottá, amikor a festmény teljesen elkészült, mert a festményeken minden egyes szín „kihat” az összes többire, részt vesz „jellegük” vagy „értékük” meghatározásában). Így tehát a *tanításban* kénytelenek vagyunk valahol elkezdni a rendszer felépítését, de ebből hiba lenne arra következtetni, hogy magában a tanítás által közvetített *tudományban* is megvan a fogalmak „hierarchikus felépítése”, tehát hogy egy sereg fogalom bizonyos más fogalmaktól függ.

E vitában, melyet később még szemügyre kell vennünk, feltűnő, hogy saját eljárását mindkét vitázó fél „tudományosnak”, a vitapartnerét pedig „tudománytalan” vagy „tudomány előtti fogalomalkotásnak” nevezi. Tehát a „tudományos” melléknevet egyáltalán nem semleges értelemben, például a „tudományhoz tartozó” értelmében használják, hanem értékelnek vele, sőt egyenesen „díszítő jelzőként” alkalmazzák.

A „tudományos” szónak ez a használata egy olyan beállítódásból ered, melyet az utóbbi időben (amióta megszűnt az érdeklődés a kifejezetten „tudományos” filozófia<sup>2</sup> iránt, s megmaradt képviselői defenzívába szorultak) „szcientizmusa” miatt bírálják. Ezáltal kritika tárgyává vált a „tudományos fogalomalkotás” is, mely nem egyszerűen az egyes tudományokban szokásos fogalomalkotási eljárások nemfogalma — mert hisz akkor semmi értelme sem lenne annak, hogy a módszertani vitában sok szellemtudománytól még csak követelik a tudományos fogalomalkotás határainak a betartását. J. St. Mill 1843-ban megjelent *System of Logic*<sup>3</sup> c. könyvében, mely a XIX. században egyszerre két fordításban is hatott a német filozófiára és tudományra, még épp csak kezd hangot kapni ez a követelés. Bár Mill szerint a „scientific definitions” [a tudományos meghatározások] egyszerűen definíciók, ahogyan azokat egy tudományban alkalmazzuk amikor új terminusokat definiálunk, vagy a köznyelvben már használatos szavaknak a tudományos alkalmazás céljára új meghatározást adunk (I. könyv, 8. fejezet, 5. §); másrészt azonban amikor a „tökéletlen vagy tudománytalan meghatározásokról” [„imperfect, or unscientific definitions”] (4. §) és „a meghatározás hiányos vagy tudománytalan módjairól” [„incomplete or unscientific modes of definition”] (a 6. § elején) beszél, a tudományokban szokásos meghatározásokat tartja teljesnek és tökéletesnek, a korrekt fogalomalkotás mintaképének. A neopozitívizmus és a logikai empirizmus, melyeknek alapállása még a mai tudományelméletet is messzemenően meghatározza, századunkban radikálisan végrehajtotta ezt a fordulatot a pozitív tudományok felé.<sup>4</sup>

Mármost e „tudományos filozófia” antiszcientista kritikája furcsa módon az újabb tudományelméleti irányzatokat is célba vette, melyek a szak tudományi eljárások kritikai elemzésének a programjával lépnek fel, mint például a „kritikai racionalizmus”, vagy pedig, mint például a „konstruktív filozófia” és a „módszeres gondolkodás” irányzatai, meg is valósítják ezt a programot.<sup>5</sup> Magától értetődik, hogy az ilyen reflexió, mivel kritikai kíván lenni, nem veszi át a vizsgált tudományok saját mércéit, s főleg nem veszi át azokat a mércéket, amelyekkel e tudományokban a fogalomalkotások „tudományosságát” méri (aminek kritériumává a korrektséget, a teljességet, az adekvátságot, az érthetőséget, a termékenységet, néha a körforgástól való mentességet stb. teszik). Tehát röviden szólva, nem fogadják el, hogy az egyes tudományok valamennyi fogalomalkotása eleve „értelmes” fogalomalkotás; hanem épp ennek eldöntése képezi a vizsgálatok célját. Jelen tudományban persze nem szándékozunk ilyen módon vizsgálni az irodalomtudomány vagy a nyelvészet meghatározott fogalomalkotásait, s arra sem teszünk kísérletet, hogy lefektessük az értelmes definíciók „keretszabályait”, melyeket az antiszcientista, konstruktív-normatív tudományelmélet javasol — mert hisz előre látható, hogy ha e javaslatok mellett érvelnénk, vagy az irodalomtudományi fogalomalkotás konkrét eseteire alkalmoznánk őket, ki lennénk téve azoknak az előítéleteknek, amelyek a szcientizmussal való gyanúsításban gyökereznek, s csak ennek megszüntetése után lehet megszabadulni tőlük.

Azt azonban, hogy tényleg csupán előítéletekről van-e szó, csak úgy tudjuk eldönteni, ha legalábbis felvázoljuk a „konstruktivisták” javaslatait. E javaslatok mindenekelőtt ahhoz a fentebb ismertetett felfogáshoz kapcsolódnak, mely szerint egy tudomány fogalomrendszerének módszeresen haladó felépítése értelmes próbálkozás. Ha ezt sikerül beláttatnunk, akkor a módszer-

res megközelítésre is kilátásunk nyílik, mely lehetővé teszi a didaktikailag is kifogástalan bevezetést egy tudományba. Az ilyen megközelítés révén elkerülhetők a bonyolult tudományos szövegek megértésére irányuló próbálkozásokat kísérő csalódások, melyeket a felsőoktatási didaktika egyik, tudományelméletileg is képzett szakembere szemléletesen írt le:

„Ha például egyfelől a matematikai, műszaki vagy jogi szövegeket olvassuk, s másfelől az idegen szavakkal teletűzdelt filozófiai vagy szociológiai szövegeket, akkor a két kategória szövegei először egyformán bonyolultnak látszanak. De ha alaposabban megismerkedünk velük, gyakran azt tapasztaljuk, hogy az előbbi esetben csupán arra van szükség, hogy az illető szakterület terminológiáját az alapoknál kezdve rendszeresen elsajátítsuk, s akkor a leghölyegebb kijelentéseket is meg tudjuk érteni, míg viszont az utóbbi esetben néha (de persze korántsem mindig!) arra az eredményre jutunk, hogy a szövegeket a legnagyobb erőfeszítéssel sem lehet megérteni, mert a bennük használt kifejezések jelentését sehol sem magyarázták meg világosan (tehát sem maga a szerző nem magyarázta meg, sem más könyvekben nem találunk ilyen magyarázatot), ugyanis a szerző teljesen önkényesen vezette be őket — sőt még a kifejezéseket tartalmazó mondatok is érthetetlenek maradnak, bármennyire is igyekszünk megérteni őket”.<sup>6</sup>

Ha sikerül megmutatni, hogy egy tudományt hogyan lehet módszere-sen megközelíteni, akkor az idézetben leírt második esetet senki sem tarthatja elkerülhetetlennek vagy „a dolog lényegében gyökerezőnek” (ami arra a reményre is feljogosít bennünket, hogy az ilyen jellegű esetek nemsokára ténylegesen is a múlthoz fognak tartozni).

## 2. Módszeres gondolkodás

A módszeres fogalomalkotás eszméjének a felvázolásához persze felesleges lenne megvizsgálni az összes lehetséges fogalomalkotás-fajtát. Jelen tanulmány céljai nem teszik szükségessé például az „induktív” vagy a „rekurzív” definíciók bemutatását, s azzal a kérdéssel sem kell foglalkoznunk, hogy az „implicit” definíciók egyáltalán definiálnak-e valamit, tehát elismerhetők-e a fogalomalkotás egyik fajtájaként — mert hisz a szellem- és társadalomtudományokban egyik definíciótípus sem fordul elő.<sup>7</sup> Most csak az olyan fogalombevezetésekkel kell foglalkoznunk, amelyek az említett tudományokban is szerepet játszanak.

A felépítés elkezdésének a problematikáját leegyszerűsíti az a körülmény, hogy az alapfogalmak vagy „első szavak” bevezetését sem szavak *nélkül* kezdjük. Hisz nem az idomítás vagy valamilyen viselkedés beprogramozása a feladat, hanem olyan szavak (s e szavakat tartalmazó mondatok) megértését kell lehetővé tenni, amelyek még nem szerepelnek az explicit bevezetésre szoruló tanítványok szótárában. Ha erre a célra — mint általában szokás — a nyelvet vesszük igénybe, akkor bizonyos nyelvi eszközök más nyelvi eszközök bevezetését szolgálják, tehát olyan vonatkozásban állnak velük, amely egyáltalán nem nevezhető minden további nélkül világosnak. A sokféle viszony között, melyben a nyelvi segédeszközök egymással állhatnak, három különösen fontosnak látszik az itt vizsgált bevezetésprobléma szempontjából:

*Először*, a nyelvi eszközök szolgálhatnak arra, hogy segítségükkel megtanítsuk más nyelvi eszközök újonnan javasolt vagy (egy csoport vagy egy nyelvi közösség konszenzusa szerint helyes) addigi használatát. Ez megfelel például annak az esetnek, amikor valakit zongorázni vagy sakkozni tanítunk, s közben nyelvi magyarázatokat vagy eligazításokat adunk neki — nyilván senki sem állítja, hogy ilyenkor ezek a készségek előfeltételezik a beszédképességet az oktató vagy a tanítvány részéről (abban az értelemben, hogy a magyarázó nyelv ismeretéből részévé válna valami a zongorázás vagy a sakkozás készségének). Ide tartozik az az eset is, amikor idegen nyelvet, például spanyolt tanítunk a német mint magyarázó nyelv segítségével — s nyilván itt sem állítja senki, hogy a német ismerete előfeltétele a spanyol ismeretének, sőt még azt sem, hogy *valamilyen* más nyelv ismerete szükséges a spanyol elsajátításához, mert hiszen Spanyolországban a gyerekek bármiféle más nyelv előzetes ismerete nélkül is megtanulnak spanyolul. Mivel a tanítás speciális formáihoz, például a fordítási gyakorlatokhoz, az explicit módon megfogalmazott nyelvtani szabályokhoz stb. szükség van egy másik nyelvre, s amikor „fordítunk” vagy egy nyelv bizonyos nyelvi eszközeit *ugyanazon* nyelv más eszközeivel helyettesítjük (például gondoljunk arra, amikor egyszerű hosszú fordulatokat nehezebb rövid fordulatokkal helyettesítünk, vagy az egyszerű definíciókra), könnyen félreismerhetjük a dolog általános oldalát, s nem vesszük észre, hogy a másik nyelv elvileg nélkülözhető. Ami a dolognak ezt az általános oldalát illeti, magunknak kell fáradságosan megértenünk, hogy minden nyelvben van magyarázó beszéd, mely szituációk ábrázolásával, kitalált történetekkel stb. megtanít bennünket ugyanazon nyelv meghatározott eszközeinek a használatára, *anélkül*, hogy ez utóbbiakat helyettesíteni lehetne a magyarázatra használt nyelvi eszközökkel.

*Másodszor*, a nyelvi segédeszközöket bevezethetjük közvetlenül definíciók segítségével, például a „billió” szót, mint az „egymillió millió” szócsoporthal azonos jelentésű kifejezést. Itt az új nyelvi segédeszköz, a „billió” szó, függ a bevezetésére használt „egy” és „millió” szavaktól, amikor is persze ugyanazt a szót másutt egészen másképp definiálhatják, például a „billió”-t Amerikában és Franciaországban olyan összetett kifejezéssel határozzák meg, melynek ugyanaz a jelentése, mint a német „tausend Million” vagy „Milliarde” [„ezer millió” vagy „milliárd”] kifejezésnek. Az ilyen definíciók esetén másképp használjuk fel a már rendelkezésre álló eszközöket, mint amikor magyarázó nyelvet veszünk igénybe: az új nyelvi eszközöket ugyanúgy kell használni, mint bizonyos más nyelvi eszközöket, ugyanazokban a szituációkban kell alkalmazni őket, s ugyanazon célok elérését kell szolgálniuk. Fontos, hogy *emellett* pontosan ugyanúgy szükség van valamilyen magyarázó nyelvre, mint az előbbi esetben: hisz valahogyan meg kell értetnünk, hogy bevezetési műveletet, éspedig definíciót kívánunk végrehajtani.

*Harmadszor*, a nyelvi segédeszközöket igénybe vehetjük arra, hogy más nyelvi segédeszközök használatát ismételten rögzítsük (vagy egyáltalán első ízben tegyük ezt explicit módon), noha ezek az eszközök reflektálatlanul és magyarázat nélkül már rég használatosak rögzítésük idején. Gyakran azért próbáljuk ilyen módon elérni a szükségessé vált jobb megértést, az önkényesség fokozott kizárását vagy éppen az illető nyelvi eszközöket tartalmazó mondatok első ízben történő megalapozását, mert már nem bízunk a reflektálatlan nyelvhasználatban.

Olykor a szituációk vagy a jogi tényálladékok pontosabb megkülönböztetése teszi szükségessé a fogalmak pontosítását (például a nyilvános áramszolgáltatás bevezetése után hamarosan pontosabbá kellett tenni a tulajdon fogalmát, hogy az orvfogyasztókat büntetőjogilag felelősségre tudják vonni, vagy a közúti közlekedésben a „jobbra tartás” fogalmát a „jobb oldalon jobbra tartani” formájában tették pontosabbá).

Emellett persze olyan esetek is előfordulnak, amikor a meglevő nyelvi eszközök azért megbízhatatlanok, mert használatuk a pusztán utánmondásban áll, melyet csak más szavakkal és bizonyos szituációkkal való homályos asszociációk irányítanak. Emlékszem egy vitára az egyik egyetemen, amikor egy kérvényt azzal a megállapítással akartak kezdeni, hogy csak akkor továbbítandó a minisztériumhoz, ha egy bizonyos másik testület is hozzájárul. Heves vita alakult ki arról, hogy a „vorbehaltlich der Zustimmung des Gremiums” vagy a „vorbehaltlich der Ablehnung durch das Gremium” megfogalmazás a helyes, és kiderült, hogy a tanári kar egy része a „vorbehaltlich” [fenntartva] szót a „feltéve, hogy” értelmében, másik része viszont a „feltéve, hogy nem” értelmében használta — ez természetesen olyan különbség, amely gyakorlatilag jelentős következményekkel jár.

Tehát jól ismert szavak és beszédfordulatok esetén is kérdésessé válhat, hogy a kívánt érthetőségi fokot ugyanúgy el lehet-e velük érni, *mintha* valamikor szigorúan bevezették volna őket. Ilyenkor e szavakat ajánlatos oly módon pontosítani, hogy módszeresen *úgy teszünk*, mintha az addig reflektálatlanul használt kifejezéseket csak akkor vezetnénk be szigorúan. Ez a fikció úgy teremődik meg, hogy valamilyen javaslatot teszünk az ilyen bevezetésre, tehát csak az benne a fikció, hogy e szavakat most ajánlottuk *első ízben* használatra, s most ismertük meg őket. A szavak ténylegesen bekövetkezett elfogadásának (köznyelvi vagy oktatási nyelvi elsajátításának) megbízhatóságával kapcsolatos kételyünket megszünteti ez a fiktív újonnan-bevezetés és a beszélők érintett csoportjának az az elhatározása, hogy e szavakat a jövőben csakis *azon* a módon használják, amelyet a fiktív újonnan-bevezetéssel rögzítettünk.<sup>8</sup> Bár eközben nem őrződik meg a szó valamennyi korábbi használati módja, a fiktív újonnan-bevezetés eljárását a szóhasználat „rekonstrukciójának” szokták nevezni.<sup>9</sup>

Semmiképp sem lehet előre tudni, hogy mely szavak vagy beszédfordulatok fognak ilyen rekonstrukciót igényelni; attól függően, hogy milyen célokat kívánunk elérni a nyelvi segédeszközök igénybevételével, s hogy eközben milyen szituációkba kerülünk, mindig más és más nyelvi eszközöket kell alkalmaznunk, s közülük mindig mások és mások válnak problematikusá. Ezért itt lemondunk a definíciók és a „kettősnyíl-szabályok” megkülönböztetéséről, amit azonban a definíció hagyományos elméletéhez kapcsolódva gyakran megtesznek s így röviden mégis fel kell vázolnunk.

Egy tudományos nyelv felépítése közben legelső lépésként „első szavakat” vezetünk be, s ezekkel végre lehet hajtani bizonyos megkülönböztetéseket, melyeknek szükséges voltát igazolni kell. Ez úgy történik, hogy az ilyen szavakat bizonyos megmutatható dolgoknak, cselekvéseknek, eseményeknek stb. *odaitéljük* („helyesen mondjuk ki” róluk), másoktól pedig *megtagadjuk* („helyesen vitatjuk el tőlük”, „helytelenül mondanánk ki róluk”). Ha eközben olyan szituáció áll fenn, melyben a releváns dolgok, cselekvések, események megmutathatók vagy létrehozhatók, illetve végrehajthatók vagy előidézhetőek, s egy jelenlevő személy igényli ezt a bevezetést („tanítási és tanu-



lási szituáció”), akkor ez „példák révén” történik, úgy, hogy bemutatjuk magát az odaítélést és a megtagadást, majd alkalmat adunk a tanulóknak, hogy maga is kísérletet tegyen. Kísérleteit aztán aszerint értékeli, hogy sikerül-e a szándékozott megkülönböztetést olyan módon végrehajtania, amelyből sejtethető, hogy e megkülönböztetéseket a jövőben is el tudja végezni a neki átadott nyelvi eszközök segítségével. Az ilyen szavakat (például „vörös”, „gleccser”, „ülni”, „mennydörgés”, „centrifugális erő”, ellenpéldák: „egy”, „alatt”, „mégis”) „*predikátoroknak*” nevezzük; a megmutatható dologot (eseményt, cselekvést) az  $x$  betűvel, a dologra vonatkozó predikátort a  $P$  betűvel, az odaítélést „ $x \varepsilon P$ ”-vel, a megtagadást pedig „ $x \varepsilon' P$ ”-vel jelöljük.<sup>10</sup>

E kérdés szokásos kifejtéseiben gyakran nem veszik észre egyrészt azt, hogy sokkal több predikátort lehet példák révén bevezetni, mintsem eleinte gondolnánk, valamint hogy „a példák révén történő bevezetés” nem csak predikátorok esetén alkalmazható, hanem más szavak használatát is meg lehet tanítani értékelhető kísérletek révén, például úgy, hogy a tanuló az illető szavak használata által irányított közös cselekvésben vesz részt. Másrészt rendszerint nem utalnak arra, hogy a megmutatható dolgok, cselekvések és események nem minden lehetséges különbsége tanítható meg példák révén bevezethető predikátorok segítségével, mert a dolgok (események, cselekvések) megmutathatósága más, mint az ismertetőjegyek megmutathatósága.

Persze a predikátorok, melyek ezen első lépés után elvileg rendelkezésünkre állnak, nemcsak megmutatható dolgok, cselekvések vagy események megmutatható ismertetőjegyei, alkalmazásuk biztonsága attól is függ, hogy bevezetésük közben milyen példákat és ellenpéldákat használtunk. Mármost a szakirodalomban gyakran azt mondják a felépítés módszeres elkezdéséről, hogy ezért a *második lépés* a predikátorok használatának pontosabb meghatározása (tudniillik „szabályozása”) *predikátorszabályok* segítségével. Az azonban, hogy a példák által bevezetett predikátorok bizonyos sokaságához ilyen szabályok járulnak, ugyanúgy módszertani fikció, mint a példák révén történő bevezetés módja.<sup>11</sup> A nem (különös szituációkkal együtt) kitalált, hanem valóságosan előforduló bevezetés-szituáció példaként vizsgáljuk meg azt az esetet, amikor turistaként egy gótikus székesegyházat szemlélünk, s (egyelőre még tájékozatlannak feltételezett) kísérőnk figyelmét fel akarjuk hívni a számos keresztvirágra, vagy ő maga érdeklődik mibenlétük felől; ekkor valahogy így felelünk: „Ezeket a csúcsokat keresztvirágnak hívják, mert stilizált formában a virágot utánozzák, tudniillik kereszt formájú elrendezésben virágszerű elemek helyezkednek el egymás mellett és felett; gótikus tornyok és toronyszerű képződmények, például díszormok csúcsaként vagy oszlopfőként fordulnak elő.” Hasonló a helyzet, ha valamelyik ismerősünk egy könyvben találkozik a „keresztvirág” kifejezéssel, s tudni akarja, hogy mi az; ilyesféleképp válaszolunk: „A keresztvirág nem igazi virág, hanem . . .” (s valahogy úgy folytatjuk, mint az imént). Milyen jellegű bevezetés ez, mi a módszertani helye és értéke annak, amit eközben mondunk?

Mindenekelőtt feltűnik, hogy az ellenpéldák területét (igen helyesen) nem hagyjuk nyitva, azaz nem csupán negatív határoljuk el; nevetségessé válnánk, ha kísérőnknek megmutatnánk a székesegyház tornyát, az idegenvezetőt, fényképezőgépünket, a dóm előtt levő virágosbódét és egyebeket, s mindegyikről kijelentenénk: „Ez *nem* keresztvirág.” Nem ezt tesszük, hanem körülhatároljuk a területet; explicit módon a kérdést feltevő olvasónak adott magyarázat fajtája révén („A keresztvirág nem igazi virág”), implicit módon

pedig a megmutatott példák kiválasztásával, s ismét explicit módon, ha például ezt mondjuk: „A keresztvirág a gótikus tornyok vagy toronyszerű képződmények csúcsa” (stb.). Eközben a bevezetendő predikátor használatát úgy kapcsoljuk össze a már ismertnek feltételezett predikátorok használatával, hogy valamilyen (tehát még nem egységesített) módon közöljük: az új K (keresztvirág) predikátort csak olyan dolgokról szabad kimondani, melyekről kimondható egy másik, már ismert G (gótikus, a gótikus stílus értelmében) predikátor, ezzel szemben sohasem szabad kimondani olyan dolgokról, melyekről kimondható egy másik, már ismert V (virág, a botanikai értelemben) predikátor. Ezt „predikátorszabályokként” könnyen érthető formulákban lehet felírni:

- (1)  $x \varepsilon K \Rightarrow x \varepsilon G$
- (2)  $x \varepsilon V \Rightarrow x \varepsilon' K$ .

Ekkor a (2) szabállyal egyenértékű a

- (3)  $x \varepsilon K \Rightarrow x \varepsilon' V$ ,

mert hiszen ha valamely  $x$  számára nemcsak  $x \varepsilon K$ , hanem  $x \varepsilon V$  is érvényes lenne, akkor a (2) szabály szerint  $x \varepsilon' K$  is megengedett lenne, tehát ugyanazon dolognak odaítélhetnénk, s ugyanakkor meg is tagadhatnánk tőle a „keresztvirág” predikátort, ami abszurdum, ha épp megkülönböztetéseket akarunk tenni. Tehát ha valaki elismeri az (1) szabályt, akkor ezzel vállalja, hogy minden olyan esetben, amikor egy dologról helyesen mondjuk ki a „keresztvirág” predikátort, elismeri (nem emel kifogást ellene), hogy ugyanennek a dolognak odaítéljük a „gótikus” predikátort. Ha valaki elismeri a (2) szabályt, akkor ezzel vállalja, hogy a „keresztvirág” predikátort nem mondja ki olyan dolgokról (illetve tiltakozik a kimondása ellen), melyekről helyesen mondjuk ki a „virág” predikátort — és, mint az előbb mondtuk, viszont.

Ezekkel a kifejezési eszközökkel felírva a fentebb vázolt magyarázat valahogy így fest:<sup>12</sup>

- $x$  gótikus (gótikus építményelem) és
- $x$  torony vagy toronyhoz hasonló képződmény csúcsa, és
- $x$  virágszerű elemek kereszt formájú elrendezése.

Ezt a felírást részleteiben meg lehet változtatni, s az „ $x$  gótikus”, mint pusztán empirikus tényről szóló kiegészítő információ, szükség esetén elhagyható. Az azonban ki van fejezve, hogy ha egy dolog eleget tesz ennek a leírásnak, akkor „keresztvirágnak” nevezhető, s hogy ha valamit „keresztvirágnak” nevezünk, akkor annak ki kell elégítenie ezt a leírást. Ezt a kettős irányt nem két külön szabály segítségével szokták kifejezésre juttatni, hanem egy ezel egyenértékű kettősszabályt használnak (melyet sokan „kettősnyl-szabálynak” neveznek):

- $$x \varepsilon K \Leftrightarrow (x \varepsilon G \ \& \ x \varepsilon TCs \ \& \ x \varepsilon VEKElr)$$

(a szimbólumok a fentebb használt kifejezések könnyen érthető rövidítései).

Mármost ezt a kettősszabályt közvetlenül, példák és ellenpéldák segítségével nélkül is felhasználhatnánk arra, hogy a „keresztvirág” predikátort bevezessük valaki számára, aki a jobb oldali predikátorokat már ismeri. A definíció hagyományos elmélete szerint ez az eljárás „önkényes” vagy „csupán rövidítő definíció”, melyben a jobb oldalon álló szavakat — a „definiens” — a bal oldalon álló „keresztvirág” szóval — a „definiendummal” — helyettesít-

hetőnek nyilvánítjuk. Nem feltétlenül a „rövidítés igénye” az oka, hogy biztosítjuk az ilyen helyettesíthetőséget, mert hiszen a tudományokban a definíciók gyakran csak azt mutatják meg, hogy új megkülönböztetésekre kerül sor, s ezeket aztán *ráadásul* egy terminológiában is kifejezésre juttatják, mely megengedi az egyszerűsítéseket s különösen a rövidítéseket.<sup>13</sup> Ha olyan terminológia bevezetéséről van szó, melyet egy tudományban már használnak — s ez a bennünket érdeklő esetben mindig azt jelenti, hogy valakit, aki erre igényt tart, „bevezetünk” ebbe a terminológiába — akkor semmi sem indokolja, hogy a hagyományos módon megkülönböztessünk egyfelől definíciókat — melyekben aztán a kettős nyilat egy külön megmagyarázott „definíciójel” helyettesítené — másfelől pedig kettősszabályokat. Egy tudomány alapfogalmainak a bevezetése az esetek többségében szabályok és speciális definíciók formájára hozható, ha ez a forma nem is olyan egyszerű, mint a fenti példák esetében. A szabályforma mégis igen gyorsan felismerhető az alábbiakhoz hasonló magyarázatokban:

„*Hősmonda* = prehistorikus és koraókori eredetű, szóbeli vagy írásos hagyományon alapuló, költőileg megformált elbeszélés, mely eseményekről és személyekről szól”,

„*Prolepszis* = stílusalakzat, a mellékmondat alanyának előlegezése a főmondatban, a kifejezés érzékletességének a fokozására”,

„*Népballada* = ballada, mely ellentétben a műballadával, ismeretlen szerző alkotása, s hagyományozódását és megformálódását a „népszellemnek” köszönheti.”<sup>14</sup>

A fogalomalkotás egyik fajtája az „absztrakció”, mely a természetes nyelv bizonyos kifejezési eszközeinél mindig is szerepet játszott, technikailag azonban nehéz megragadni. Egyes szavak, melyek leginkább a tudományos terminológiákban fordulnak elő — például „tényállás”, „tény”, „értelem”, „halmaz”, „osztály”, „szám”, „fogalom” — s nem lehet őket példák segítségével bevezetni vagy predikátorokkal definiálni, ezzel az eljárással terminusokként válnak bevezethetővé. Mivel az absztrakciós eljárás vizsgálata (bármennyire is érdekes egyébként) sem a „módszeres” és a „nem módszeres” fogalomalkotás közti választás, sem „a szellemtudományok helyes módszerének” a kérdése tekintetében nem hozna semmi újat, itt vele és a hozzá közelálló „ideációval” kapcsolatban elég a meglevő szakirodalomra utalni.<sup>15</sup>

### 3. Ellenvetések és félreértések

A vitás kérdésekben való „értelmes érvelésre” tett javaslatok, ha a fentebb vázolt módszertani keretek közt mozognak, gyakran jelentős ellenállásba ütköznek azok részéről, akikhez intézik őket, s akik ezért sokszor csak „potenciális vitapartnerek” maradnak. Ennek nem mindig csupán az az oka, hogy a módszertani normákkal nem terhelt vita „kötetlenebbnek”, „érdekeesebbnek”, „termékenyebbnek” látszik (különösen akkor, ha maga a vitakozás jobban érdekeli bennünket mint eredményei, azaz célja). Vannak más okai is: például azokra az útmutatásokra, amelyeket az „erlangeni iskola” adott a módszeres fogalomalkotáshoz és érveléshez, különösen jellemző az a didaktikai sajátosság, hogy ők maguk kívánnak a módszeres, körforgásmentes, valóban lépésről lépésre haladó terminológia-építés mintájául szolgálni. Ennek ugyan megvan az az előnye, hogy példászerűen megmutatja az ilyen fel-

építés lehetőségét és kinézetét, valamint elébe vág annak az elképzelhető ellenvetésnek, hogy a kérdésnek ez a kifejtése épp saját útmutatásait nem követi. Azt azonban aligha látták előre ennek az irányzatnak a képviselői, hogy nem ez, hanem egy ezzel szinte ellentétes kifogás fog felmerülni: hogy tudniillik az alkalmazott eljárás lehetetlenné teszi a vitát javaslatokról, mert hiszen ahhoz, hogy a módszeres fogalomalkotásra tett javaslatokról akár csupán vitatkozzunk, már alkalmaznunk kell magát ezt az eljárást; módszertanilag aggasztó körülmény ez, és azt a gyanút táplálja, hogy az elért eredmények kötelező erejét bizonyos fokig előre meghatározta az alkalmazott módszer, ha azonban más megközelítést választanánk, csupán látszólagosnak bizonyulna.

A „metodikusok” ragaszkodását azoknak a nyelvi eszközöknek az előzetes egységesítéséhez, amelyek nélkülözhetetlenek az ilyen egységesítés értelmének és céljának a megítéléséhez, e felfogás nem csupán olyan körforgásnak tartja, amely nem igen illik a metodikushoz, hanem ezenfelül nyilvánvaló dogmatizmusnak is (márpedig a „módszeres eljárás” nem jelentheti azt, hogy dogmatikusan egy módszerből indulunk ki). Ha ezt a rendkívül vitatható ellenvetést még az is tetézi, hogy a kritikus erősen hajlamos az irracionálisztikus gondolkodásmódra és fokozottan érzékeny a „metodikus” által használt szavak iránt, melyek kiválthatják az „egységesítés” — „fegyvelmezés” — „kötöttség” — „uralom” — „elnyomás” asszociáció-láncot, akkor már csak egy lépés választja el a megfelelő szándékok eltorzításától, ami a „metodikusok” legbecsületesebb fáradozásait is semmivé teheti, anélkül, hogy ezek akár kellő figyelmet is tudtak volna fordítani a problémára.

Jelen tanulmány nem elsőként ad hangot ennek a némelyek által elítélt igénynek,<sup>16</sup> tehát az ellenvetések fentebb említett típusának a vizsgálatát itt nyugodtan mellőzhetjük, viszont röviden ki kell térnünk egy újabb kritikára, melynek hasonlóképp elvi jellege van. Ez a kritika olyan irányból ered, melyet általában magának a módszeres gondolkodásnak szoktak tulajdonítani, s például abban a bírálathoz, melyet Gottfried Gabriel mond a *Logikai propedeutikáról*, a módszertanilag pontatlan, sőt hanyag eljárás vádját azzal az ellenvetéssel kapcsolja össze, hogy a *Logikai propedeutika* nem veszi észre a módszertanilag igazolt nyelvi eszközökkel való manipuláció lehetőségét.

Annál a néha ad hominem kinyilvánított gyanúsításnál, hogy ezzel a lehetőséggel alkalomadtán maga a *Logikai propedeutika* is él, érdekesebb problémánk szempontjából az az ugyanakkor felállított tétel, mely szerint vannak bizonyos fogalmak, melyeket maga a módszeres gondolkodás is használ, sőt egyenesen megköveteli őket a módszeres gondolkodás eszméje, s melyeknek a példák révén történő bevezetése, a predikátorszabályokkal való meghatározása, a definíció és az absztrakció módszeres eljárásaival történő bevezetése elvi lehetetlenség. E fogalmak olyan terminusokban vannak adva, „melyekkel az emberek beszédét és cselekvéseit kritikailag megítéljük”,<sup>17</sup> például „értelmes”, „jó”, „indokolt”, „megalapozott”, s melyek e sajátosságuknál fogva, s mivel túlnyomó többségük hozzátartozik az oktatás nyelvéhez, az „oktatási nyelvvel való manipuláció céljára is felhasználhatók”.<sup>18</sup> Mármost Gottfried Gabriel ezekről a „reflexió-terminusokról” nemcsak azt állítja, hogy a *Logikai propedeutika* (legszűkebb értelemben vett) eljárásával egyáltalán nem lehet őket bevezetni,<sup>19</sup> hanem különös ambivalens jelleget is tulajdonít nekik, amennyiben azt mondja, hogy értelmük egyrészt csak később megvalósítandó vagy egyáltalán csak ideáltípusok szituációkhoz, illetve cselekvésmódokhoz

*előrenyúlva*, másrészt pedig csak egy *körforgáson* belül ragadható meg, mivel „a reflexió-terminusok eredményes bevezetése” attól is függ, hogy fűződik-e valamilyen közös érdekünk az egymással való beszéd és cselekvés gyakorlatára irányuló kritikai reflexióhoz, ezt az érdeket viszont „csak akkor lehet felismerni, ha már alkalmazzuk a reflexió-terminusokat”<sup>20</sup>

Persze ezt nem szabad úgy érteni, hogy a reflexió-terminusok használata csak egy végtelen regresszusban sajátítható el. Bevezetésüket úgy kell elképzelni, hogy a terminológiába bevezetendő személyt bevonjuk egy közös cselekvés összefüggésébe, majd a sikeres részvételt követően bevezetjük azokat az eszközöket, melyekkel beszélni lehet erről a cselekvésről és annak céljairól. Másodlagos kérdésnek tartom, hogy a *Logikai propedeutika* eszközei alkalmasak-e ennek a bevezetésnek a megragadására. Mindenesetre az itt javasolt terminológia szerint „példák révén történő bevezetésnek” kell tekinteni, s lehet, hogy Gabriel kritikája legalábbis ezen a ponton nem annyira megsemmisítő a *Logikai propedeutikára* nézve, mint ahogyan a szerző eleinte (például i. m. 110.) beállítja, mert befejezésül azt olvassuk, hogy bár „a reflexió-terminusok példákkal történő meghatározásának a lehetősége [ . . . ] nem biztosítható olyan értelemben, hogy példák és ellenpéldák állnának rendelkezésünkre”, azonban „lehetőségünk van a példákkal történő meghatározásnak egy gyengített formájához folyamodni, mivel általában rendelkezésünkre állnak ellenpéldák a pozitíve értékelő, és példák a negatíve értékelő reflexió-terminusok számára, persze csak addig, amíg egy szituációról az a közös véleményünk, hogy érdemes rajta javítani”.<sup>21</sup>

A konstruktív tudományelmélet és etika világosan látja a reflexió-terminusok sajátosságát — ez kiderül azokból a kísérletekből is, melyeket kb. 1966 óta Lorenzen, s őt követően Oswald Schwemmer tett arra, hogy „dialogikus elemi terminusok” és „noologikus terminusok” segítségével módszeresen bevezesse őket.<sup>22</sup> Továbbá a két szerző egyik közös művében<sup>23</sup> — mely e tanulmány írása idején még sajtó alatt van — azt fejtegeti, hogy a nyelvi eszközök (beleértve bizonyos reflexió-terminusokat is) olyan alkalmazását, amikor a módszeres gondolkodásra való „rávezetés” céljából használják őket, s különösen akkor, amikor azt akarják beláttatni a segítségükkel, hogy szükség van az értelmes érvelés nyelvi eszközeinek a módszeres bevezetésére, egy „protreptikus” területhez tartozónak kell tekinteni. Ha a protreptikus beszédben alkalmazott nyelvi eszközöket egyebek közt arra használjuk, hogy lehetővé tegyük későbbi módszeres bevezetésüket, akkor ez *nem* jelent *körbenforgó előrenyúlást* ehhez a bevezetéshez. A bevezetésnek ez a fajtája teljesen a fentebb (572., 1. eset) vizsgált típushoz tartozik; a szavaknak a protreptikában való alkalmazásából semmi sem megy át e szavak későbbi, teljesen a módszeres bevezetés által meghatározott használatába.<sup>24</sup>

Persze úgy tűnik, hogy még a G. Gabriel kritikája szerint módosított vagy a „protreptikával” bővített fogalomalkotásban is ki van téve különféle ellenvetéseknek, melyeket elsősorban a szellemtudományok teoretikusai hoznak fel, s lényegében azt tartalmazzák, hogy a definíciókkal a vázolt módon meghatározott fogalmak egyrészt „üresek”, másrészt „merevek”, s ezért több tekintetben is használhatatlanok: *először*, a fogalmakat, melyek megfelelnek egy tárgyterület számára, nem szabadna a tárgyterület vizsgálatának a kezdetén meghatározni, hanem csak a vizsgálat lezárásaként. *Másodszor*, amikor fogalmakat definíciók segítségével próbálnak egyszer s mindenkorra rögzíteni, figyelmen kívül hagyják a fogalmak (vagy jelentésük) történeti

változását, s ezzel megakadályozzák azon szituációk történeti változásának a megragadását, amelyeknek leírására e fogalmak valók. *Harmadszor*, a társadalmi jelenségek valamint az értelem- és megértésösszefüggések nagyfokú komplexitását nem lehet megragadni azokkal a statikus és tartalmatlan fogalmakkal, amelyeket a definíciók eredményeként kapunk. *Negyedszer*, az ajánlott eljárás alkalmazhatatlan, mert a szellem- és társadalomtudományokban a részt mindig csak az egészből, az egészt pedig csak a részből lehet megismerni; ezt a körforgás-struktúrát, melynek az értelemösszefüggésekben konstitutív szerepe van s ezért minden szellemtudományi módszertannak tekintetbe kell vennie, a javasolt módszer figyelmen kívül hagyja. *Ötödször*, ez a módszer félreismeri a „hermeneutikai szituációt”, melyben a megismerő szubjektum maga is része annak, amit megismer, tudniillik az objektummá tett társadalmi összefüggéseknek vagy pedig annak az értelemösszefüggésnek, melyben egy objektummá változtatott szöveg mint olyan funkcionál. Végül *hatodszor*, ez a javaslat nem veszi észre, hogy (ugyanezen okokból) az értelem vagy a társadalmi-történelmi történés bármiféle megállapítása már interpretáció, tehát így újfent figyelmen kívül hagyja a körforgás-struktúrát és a rész — egész dialektikus viszonyát, mert hiszen maga az interpretáció az értelem vagy a történés megállapításán alapul.

Ezek az ellenvetések részben a javasolt módszeres fogalomalkotás többszörös félreértésén, részben pedig a „hermeneutikai szituáció” elégtelen elemzésén alapulnak — olyan félreértéseken és hiányosságokon, melyeket a fogalmak (értelem, megértés, interpretáció, rész — egész, körforgás-struktúra, dialektikus viszony stb.) világosabb megalkotásával el lehetett volna kerülni.

A vita, hogy a definíciókat a tudományos vizsgálatok elejére vagy a végére kell állítani, szorosan összefügg a nominális és a reál- (vagy lényeg) definíciók megkülönböztetésével és osztozik vele hosszú történetében. *Theory of Beauty* c. könyvében E. F. Carrit teljesen az első ellenvetés értelmében írja a következőket: „It would then be an absurdity to begin with a definition of beauty. To attain that is the object of our inquiry; and even in its proper place the definition would owe any value it possessed to the process by which it had been produced.”<sup>25</sup> [Mert hisz képtelenség is lenne, ha a szép definíciójával kezdenénk. Vizsgálódásainknak, ez végcélja; s értéke még akkor is az őt létrehozó folyamatból származik, ha a maga helyén áll.] S hasonló olvasunk Rickertnél: „A fogalomalkotás felfogásunk szerint mindig a vizsgálódás legalábbis viszonylagos lezárását képezi, azaz a fogalomban készként mutatkozik meg az, amit a kutatással teljesítettünk”,<sup>26</sup> s azokban az esetekben, amikor úgy véli, hogy a fogalomalkotás felülvizsgálata (egy további vizsgálódás befejezése révén) kizártnak tekinthető, Rickert az eredményként kapott fogalmakat mint „befejező” fogalmakat megkülönbözteti a csupán „ideiglenes” fogalmaktól.<sup>27</sup> Ezzel azonban csak átvitte a tudományos fogalomalkotásra azt, amit Kant a filozófiáról mondott, hogy tudniillik „a filozófiában a definícióval mint letisztult világossággal inkább befejezni sem mint kezdeni kell a művet”.<sup>28</sup> Persze a befejező definíciók elképzelése, melyet például Whewell<sup>29</sup> a skolasztikus logikusoknál figyelemre méltónak tartott és külön kiemelt, Arisztotelészig vezethető vissza, aki szerint a megismerés (ma ebben az összefüggésben azt mondanánk, hogy a tudományos haladás) első megkülönböztetésekkel kezdődik, melyeket egy adott probléma kapcsán hajtunk végre, s célja a „definitorikus ismeret” megszerzése, melyet végül a lényegét tükröző fogalomalkotásban rögzítünk. Például a mennydörgés termé-

szeti jelensége arra a kérdésre ösztönöz, hogy „miért dörög?”, s ez a kérdés aztán tudományosan vizsgálható; csak a vizsgálat befejezése után adhatunk megfelelő választ a „miért dörög?” kérdésre, azaz a mennydörgés fogalmát csak ekkor tudjuk a lényegét tükröző módon meghatározni.<sup>30</sup> A nominális és a reáldefiníciók problémájára itt nem térhetünk ki.<sup>31</sup> az iménti példa alapján azonban világossá válik, hogy az első ellenvetés alapját képező véleménnyel ellentétben, a fogalmak definitórikus meghatározásának a követelménye egyáltalán nem zárja ki, hogy az így rögzített fogalmakat egy későbbi időpontban megváltoztassuk. A mennydörgés — mint egyfajta esemény — csak akkor válhat vizsgálódás tárgyává, ha úgy különítjük el más eseményektől, hogy később ismét fel tudjuk ismerni. Ez az elkülönítés állhat abban is, hogy csupán példák révén határozzuk meg a mennydörgés-eseményeket — melyek viharos zónákban vagy évszakokban gyakran fordulnak elő, s ez alkalmat (és ösztönzést) ad egy külön predikátor, a „mennydörgés” bevezetésére — de úgy is elérhető, hogy leírjuk (akár szabályszerű definícióval is) az ilyen eseményeket és a szituációkat, melyekben bekövetkeznek. Ha az így megkülönböztetett események vizsgálata például arra az eredményre vezet, hogy nem csak azokban a szituációkban (vagy pedig nem valamennyi szituációban) következnek be, amelyek a kiinduló megkülönböztetésekor fennálltak (vagy amelyeket akkor írtunk le), akkor ezt az új ismeretet felhasználhatjuk és fel is használjuk a „mennydörgés” predikátor ennek megfelelő s ilyen értelemben tárgyhoz illőbb meghatározására.

Mivel ennek az újradefiniálásnak semmi sem állja útját, az első ellenvetésről kiderül, hogy a „fogalomalkotás” kifejezés kétértelműsége okozza, mivel nem különböztetik meg az ideiglenes és a (viszonylag) befejező fogalomalkotást, míg viszont a definíció javasolt felfogása megszünteti ezt a kétértelműséget. Csak a „definálni”, „fixálni”, „rögzíteni” szavaknak a „merevség”, „változtathatatlanság” stb. képzetével való s bizonyos elvárásokra visszavezethető asszociációja az oka, hogy a módszeres fogalomalkotásra tett javaslatot azzal vádolják, hogy megmerevíti a terminológiai meghatározások megváltoztatásának a folyamatát, mely a kutatás előrehaladása közben egyre-másra szükségessé válik. A javaslat valójában csak azt a követelményt állítja e folyamat elé, hogy az ilyesfajta változtatásokat ugyanolyan explicit módon kell bejelenteni, mint a kezdetben adott meghatározásokat, tehát hogy egy kifejezetten ilyenként előadott újradefiniálás formájában kell őket megfogalmazni.

A *második* ellenvetésre — mely szerint az egyszer s mindenkorra rögzített fogalmak használata nem veszi figyelembe a fogalmak vagy jelentésük történeti változását és lehetetlenné teszi a segítségükkel leírandó szituációk történeti változásának a megragadását — még nem válaszoltunk azzal, hogy magyarázatot adtunk az első ellenvetésre. Bár most már tisztáztuk, hogy a fogalmak egyszer s mindenkorra érvényes rögzítéséről nem lehet beszélni, de valaki azt követelhetné, hogy még a megváltoztatható fogalmak közül is csak azokat engedjük meg, amelyeknek már számottevő „története” van, amennyiben ők maguk ideiglenes befejező tagját képezik egy újradefiniálási sornak, melyet a szóban forgó változó szituációk egyre jobb megragadása céljával hajtottak végre.

Azzal, hogy leírtuk és igazoltuk a folyamatot, melynek keretében egy és ugyanazon szó használatát újból és újból megváltoztatják, azaz újradefiniálás segítségével másképp határozzák meg, tulajdonképpen már válaszoltunk is

a második ellenvetésnek arra a részére, amely szerint az explicit definíciók követelése figyelmen kívül hagyja a fogalmak történeti változását. Ha például a forradalom fogalmát a következőképp határozzuk meg:

„A forradalom a politikai hatalom erőszakos átvétele, melyet egy új társadalmi réteg hajt végre valamilyen elméleti társadalmi program alapján”,<sup>32</sup>

akkor felhozható az az ellenvetés, hogy ez a fogalommeghatározás nem alkalmazható az 1688-i „Glorious Revolution”-ra, és ellentmond például a forradalom voltaire-i fogalmának, melyből az erőszakos hatalomátvétel gondolata és a programadó társadalomelmélet egyaránt hiányzik.<sup>33</sup> Ez azonban felesleges aggodalom, mert a fogalom történetileg legutolsó meghatározásától egyáltalán nem követelik meg (s nem is lehet megkövetelni), hogy valamennyi korábbi meghatározást magában foglalja.

Nagyon tanulságos bizonyos tekintetben egy példa az egyik természettudomány fogalomtörténetéből: a sav kémiai fogalmának a változásai, amelyekről Mill számol be idézett *Logikájában*. A savat kezdetben úgy határozták meg, hogy folyékony szubsztancia, mely a lúggal semleges „sóvá” egyesül, gyökből és oxigénből áll, továbbá csípős íze és maró hatása van. Később a sósav pontosabb elemzése azt eredményezte, hogy lemondtak a gyökből és oxigénből állás ismertetőjegyéről, s ehelyett a savakkal való vegyületképződések megfigyelése közben a hidrogén szerepére figyeltek fel; a hidrogént végül a kén-savban, a salétromsavban és más savakban is sikerült kimutatni, melyekben eleinte nem is gyanították, s ekkor a hidrogén tartalmazását tették a sav ismertetőjegyévé. Később a csípős íz, a maró hatás és a folyékony halmazállapot ismertetőjegyéről is lemondtak, úgyhogy a sav fogalma végül már csak azt az ismertetőjegyet tartalmazta, hogy a lúgokkal egyesülve sót alkot, s e kritériumhoz még bizonyos, ezzel összefüggő elektrokémiai tulajdonságok járultak.<sup>34</sup>

Bár a „sav” és a „forradalom” fogalmak párhuzamba állításának érthető módon korlátai vannak, mégis sejteni engedi, hogy a jelenleg „forradalminak” nevezett jelenségekre alkalmazható forradalom-fogalom kidolgozásának a kísérlete nincs feltétlenül kudarcra ítélve csupán azért, mert „azt, hogy egy adott korban mit értenek forradalmon, az illető kor történelmi-politikai és társadalmi összhelyzete határozza meg”<sup>35</sup> — hanem legfeljebb azoknak az ismertetőjegyeknek a sokféleségén és komplexitásán hiúsulhat meg, amelyeket egy ilyen fogalomba be kellene vonni (lásd a 3. ellenvetés vizsgálatát). S valóban Lenk sem olyan elméleteket mutat be, amelyeknek csak az a közös vonása, hogy tárgyukat valamikor „forradalomnak” nevezték, hanem olyan teóriákról ad kitűnő áttekintést és elemzést, amelyek az ő jelenlegi értelmezése szerint is „a” forradalom elméletei.

Továbbá ez a párhuzamba állítás megmutatja, hogy — némely előítélettel ellentétben — a szellem- és társadalomtudományok fogalmainak a változása ugyanolyan jellegű s még csak nem is nagyobb fokú mint a természettudományi fogalmaké. Egyszerűen nem igaz, hogy a természettudományokban rögzítve vannak a vizsgálat tárgyai, s csak azért definiálunk újra bizonyos fogalmakat, mert a tárgyak egyre újabb tulajdonságait fedezzük fel, míg viszont a szellem- és társadalomtudományokban már maga a vizsgálat tárgya is állandóan változik, s így a megragadására alkalmas fogalmakat is újból és újból hozzá kell igazítani történeti változásaihoz.



Itt a következőket kell meggondolnunk. Ha egy fogalom időrendileg legutolsó definícióját valóban újradefiniálásként hajtjuk végre, mely a fogalomnak megfelelő tárgyterület legátfogóbb ismeretén alapul, akkor ebben a tekintetben nem lehet kételkedni adekvátságában — hacsak nem terjesztünk elő újabb evidens ismertetőjegyeket egy további újradefiniálás céljából. Nehézségek, úgy látszik, csupán a következő pontokon merülnek fel:

Először is, egy újradefiniált fogalom — épp az újradefiniálás következtében — nem egyezik meg azokkal a fogalmakkal, amelyeket a korábbi, s most megváltoztatott definíciók határoztak meg. Tehát, amikor olyan szerzőket próbálunk olvasni, akik még valamelyik korábbi definíciót használták, akkor fennáll a tévedés és a megtévesztés veszélye, ha azt, amit a korábbi fogalmak átfogtak, nem tartalmazzák a mi fogalmaink is (melyeket a legújabb „viszonylag befejező” definíció határoz meg). Ezzel kapcsolatban azt kell mondanunk, hogy ez a veszély valóban fennáll, de épp azáltal válik elkerülhetővé, hogy tekintetbe vesszük ezt a helyzetet. Hisz magától értetődik, hogy amikor kijelentéseket felülvizsgálunk vagy átveszünk, először azt kell ellenőriznünk, hogy a bennük szereplő szavaknak ugyanaz-e az értelme, mint amelyet mi magunk kapcsolunk hozzájuk, vagy pedig ettől (más definíciók alapján) eltérő értelmük van. Az újradefiniálást szinte sohasem lehet úgy végrehajtani, hogy az újradefiniált fogalom mindenre alkalmazható legyen, amire a régi fogalmat alkalmazni lehetett, mert — ahogyan ez a sav fogalmának ismertetett változásából könnyen belátható — egy fogalomalkotás megváltoztatása rendszerint nem csupán a terjedelem bővítésében áll. Ezt csak az ismerheti félre, aki a szavaknak olyan bizonytalan és elmosódott jelentést ad, hogy a megegyezést vagy az eltérést már különben sem lehet ellenőrizni. Ezzel nem akarjuk tagadni, hogy egy fogalom végrehajtandó újradefiniálása sokszor épp a szójelentés bővítésében áll, de állítjuk, hogy a fogalmaknak a kutatás előrehaladtával szükségessé váló újradefiniálásaira *nem általánosan* jellemző ez a forma, tehát az a követelmény, hogy a régi szójelentéseket „be kell venni” az új szójelentésekbe, *általában nem* teljesíthető.

Mármost mi a helyzet a szituációk történeti változásával, melyeket fogalmaink segítségével akarunk leírni és elemezni? A szituációk, melyekben első ízben alkottuk meg és próbáltuk ki a fogalmakat, a legtöbbször nem „reprezentatívak”, a definiált fogalmakat új, a már ismertekhez sok tekintetben hasonló, más tekintetben azonban tőlük különböző szituációkra alkalmazzuk. Vajon ezek a szituációk így nem csúsznak-e ki a definítorikusan rögzített fogalmak „markolásából”?

Bizonyos, hogy egyrészt a történelem folyása, másrészt a történeti korok megismerésének az előrehaladása egyre újabb jelenségeket tesz láthatóvá, melyek egyes fogalmak vagy egész terminológiák megváltoztatására indítanak bennünket (ez egyébként a természettudományokban sincs másképp), s a régóta ismert jelenségek interpretációjának a változása is azzal a követelménnyel járhat, hogy „a fogalmak megváltoznak”, azaz más szerzők és iskolák másképp határozzák meg őket, s az új meghatározás aztán esetleg általánosan elismertté válik. Ha például a „felvilágosodást” úgy határozzuk meg, mint az irodalomtudomány, tehát hogy az „a XVIII. század összeurópai szellemi mozgalma, mely a barokkot váltotta fel”,<sup>36</sup> vagy „az 1720—1785 terjedő korszak és szellemi mozgalom, mely a barokk után következett”,<sup>37</sup> akkor ez más szóhasználatot és más kijelentéseket eredményez a felvilágosodásról, mint ha a görög szofisztikát, vagy épp a vele szemben ellenmozgalomként

fellépő szókratészi-platóni áramlatot is<sup>38</sup> a „felvilágosodás” fogalma alá rendeljük. Azonban mindez nem gátolja meg annak megállapítását, hogy az egyes történelmi jelenségek alá tartoznak-e valamely fogalomnak (például „forradalom”, „felvilágosodás”), melyet jelenleg általánosan alkalmaznak, vagy egy bizonyos szerző használ. Ennek megállapításához persze történeti kutatásokra is szükség van, és sokszor a szigorúan meghatározott fogalmak történetileg teljesen reflektálatlan *alkalmazásával* szembeni elégedetlenség lehet az oka, hogy az ily módon kapott kijelentések hiányosságaiért nem a történetileg igénytelen szerzőt, hanem a pontos definiálás általa követett módszerét hibáztatják — főleg mivel a fogalmak ilyen használatához képest a történész teljesen elmosódott fogalmakból felépülő kijelentései néha egészen tetszetősök lehetnek. De hamis következtetés lenne, ha ezt az előnyt a pontos fogalom-meghatározásról való lemondással magyaráznánk, bármennyire is tetszetősen tünteti fel ezt a hamis következtetést a kényelemre való törekvés.

Még tovább megy az az ellenvetés, hogy a definitorikusan meghatározott fogalmak alkalmatlanok a történeti fejlődések, sőt általában a *folyamatok* megragadására, mivel azoknak „az a lényege, hogy befejezetlenek, egyre tartanak és előlegeznek — csupa olyan tulajdonság, melyet lehetetlen fogalmilag rögzíteni, mert a fogalmi rögzítés mindenekelőtt dologi tárgyiasságot jelent, míg viszont itt épp az ilyen dologszerűség feloldásáról kellene beszélni”.<sup>39</sup> Ez azonban szintén csak félreértés, mely ismeretelméleti előítéletekből fakad, s ez utóbbiak helyességében egészen más okokból is kételkedni lehet. Fentebb (az első ellenvetés vizsgálatának a végén, 580.) megmutattuk, hogy már az is helytelen, ahogy a „fogalmi rögzítést” értelmezik, s hasonló érvényes a „dologszerűségre” és a „tárgyiasságra”. Az, hogy a pontosan meghatározott fogalmak elsősorban dologszerű tárgyiasságokat *jelentenek*, ugyanolyan abszurd vélemény, mint a másik nézet, melyet nyilvánvalóan az előbbi kiegészítésének tartanak, s mely szerint a dologszerűséget feloldó folyamatokat olyan nyelvi eszközökkel kell leírni, melyek maguk is ilyen jellegűek. Hisz azt feltehetőleg senki sem állítaná, hogy a színes tárgyakat színes szavakkal, vagy a nagy sebességű folyamatokat rendkívül gyors fogalmakkal kell leírni.

A *harmadik* ellenvetés az imént mondottak után könnyen elintézhető. Ha nem igaz, hogy a fogalmak, melyeknek az átalakítás révén világosabbá tettük a tartalmát és pontosabbá a használatát, elvi, módszertani okokból alkalmatlanok a „szellemi” és társadalmi jelenségek megragadására — hisz a módszeres eljárás kritikusai mindmáig adósak ennek megmutatásával —, akkor e jelenségek összetett volta még nem ok arra, hogy eleve lemondjunk minél megfelelőbb leírásukról, annál is inkább, mivel semmi okunk feltételezni, hogy a pontatlan és reflektálatlan fogalmak alkalmasabbak lennének erre a feladatra. Tehát nemcsak azt kell nézni, hogy az egyes módszeres próbálkozások milyen eredménnyel járnak a konkrét esetekben, hanem ezeket az eredményeket a nem módszeresen eljáró kutató eredményeivel is össze kell hasonlítani.

A *negyedik*, az *ötödik* és a *hatodik* ellenvetést együttesen vizsgáljuk, mint a hermeneutikai-dialektikus szempontú ellenvetések csoportját. Ugyanis valamennyien azért nyilvánítják alkalmatlannak a módszeres eljárást, mert az, úgymond, figyelmen kívül hagyja a feltártnak vélt terület elkerülhetetlen körforgás-struktúráját; hisz végső soron a módszeres eljárás alapját is az „élet gyakorlata”, tehát „az élet értelemösszefüggése” kell, hogy képezze, melyre csak akkor építhetünk fel valamit, ha előbb megértettük. E felfogás,

mellyel a szellemtudományok legtöbb kritikusa egyetért, a nem módszeres (intuitív, beleérző vagy más hasonló) gondolkodást már pusztán e tulajdonsága miatt is annyira alkalmasabbnak tartja bármely más módszernél, hogy még egy jelentős irodalomtudós is teljes komolysággal javasolhatta, hogy az általa művelt tudományt „olyan alapokra építsék, amely megfelel a költői lényegének, tehát szeretetünkre és tiszteletünkre, közvetlen érzésünkre”.<sup>40</sup> Ehhez járul még, hogy az életvilág elemzéseit, melyeket Heidegger a *Lét és idő*-ben végzett, a szellemtudományok sok képviselője nagyon kötetlen vagy szabadon asszociáló módon adja vissza, a nyilván részben a nehéz terminológia miatt is, hamisan fogja fel. Már a heideggeri megnyilatkozások parafrázását is filológiailag meglehetősen hanyagul végzik. Erre is jó példa Stai-ger, aki idézett művében ezt írja: „A hermeneutika már rég megtanított bennünket arra, hogy az egészt a részből, a részt az egészből értjük meg. Ez a hermeneutikai kör, melyet ma már nem tartunk magában véve »vitiosus«-nak. Heidegger ontológiájából tudjuk, hogy minden emberi megismerés ezen a módon játszódik le. A fizika és a matematika sem tud másképp eljárni. A körforgást tehát nem kerülnünk kell, hanem arra kell törekednünk, hogy helyesen kapcsolódjunk bele.”<sup>41</sup>

Maga Heidegger a hermeneutikai körforgással kapcsolatban nem az „elkerülést” és a „bekapcsolódást” állítja szembe egymással, hanem azt a problémát tartja döntőnek, „hogy a körforgásból ne kilépjünk, hanem helyes módon kapcsolódjunk bele” (I. m. 153.). Heidegger arról sem beszél, hogy a matematika és a fizika is csak körforgásszerűen járhat el, hanem azt mondja, hogy e két tudomány ismereteszmenye „maga is csak a megértés egyik fajtája, mely abba a jogos feladathoz ment át, hogy az előttünk levőt a maga lényegi megérthetlenségében megragadjuk” (uo.), és „a matematika nem szigorúbb, mint a történettudomány, hanem csak szűkebb a számára lényeges egzisztenciális alapok köre” (uo.). Heidegger fejtegetései közül sok csak akkor válik érthetővé, ha az előfeltételezés és az érvelés fajtáit explicitté tettük az életvilág analitikájában, mégpedig módszeres eszközökkel, melyekre Heidegger — sok magyarázójával ellentétben — sohasem tekintett megvetéssel. Amíg ez nem történik meg, addig a tájékozódni kívánóknak teljes komolysággal azt ajánljuk, hogy a problémának az alábbihoz hasonló ismertetéseihez forduljanak, melyek a természet- és szellemtudományokba történő, s még teljesen a Rickert-féle újkantizmushoz kötődő bevezetésből indulnak ki: „A természettudományi elemzés egészen a legkisebb önálló értelemegységekig folytatható, az értelemösszefüggések interpretációjánál viszont az elemzés már előfeltételezi a szintetikus megértést, s mint ennek differenciálódása és explicációja, mindig erre van vonatkoztatva. Ennek a körülménynek felel meg, hogy a megértés egy logikailag tiltott, de feloldhatatlan és termékeny *hermeneutikai körben* mozog, melynek mint a szellemtudományi megismerés alaptörvényének, minden hermeneutikai reflexiót irányítania kell. A lényegileg egyetlen kört két szempontból kell nézni. A megismerés objektumának az oldalán a »filológiai körforgás« azt jelenti, hogy a rész mindig csak a hozzá tartozó egészből, az egész viszont a részből érthető meg; a megismerő szubjektum oldalán pedig »a történeti megértés körforgása« azt jelenti, hogy a megértés a felfogó szubjektum történetivé vált ismeretösszefüggésébe torkollik, ez utóbbi pedig a szellemi világ hatásösszefüggésébe szövődik bele.”<sup>42</sup>

#### 4. A tudományos nyelv felépítése az élet gyakorlatában

De vajon a módszeres eljárás azzal, hogy a felépítést az „élet gyakorlatában” kezdi — ahogy ezt főleg a *Logikai propedeutika* oly részletesen megmagyarázza — maga is nem ezt a körforgás-jelleget támasztja alá? Vajon nem előfeltételezi-e a természetes nyelvet, úgy, hogy amikor a gyakorlati életszituációból indul ki, egyúttal a természetes nyelv képezi a kiindulópontját, mely minden tudomány vagy tudományos nyelv felépítésének egyik előfeltétele? Vajon nem igaz-e, hogy bár a tudományos következtetés és érvelés biztonságát fokozni lehet azzal, hogy a természetes nyelvet szabályok és előírások segítségével korlátozzuk, de erre a célra magát a természetes nyelvet kell igénybe vennünk, mely tehát épp annak előfeltétele, hogy növeljük a tudományos nyelvek megbízhatóságát? Vajon nem igaz-e — így hangzik az ellenvetés —, hogy a természetes nyelvet a tudományok megalapozásának a problémáját illetően sem lehet „megkerülni”, ahogy mondani szokták?

Arra már utaltunk e tanulmányban, hogy a természetes nyelvet milyen értelemben lehet mégis „megkerülni”;<sup>43</sup> s hasonlóképp érvel Schwemmer is, amikor kifejti egy „hermeneutikai nyelv” koncepcióját, mely arra szolgál, hogy a beszédpartnert saját életére, tapasztalataira, a mögötte álló vagy mások tevékenységéből megismert praxisra emlékeztesse, s ezen az alapon biztosítsa számára a rá váró feladat előzetes megértését.<sup>44</sup> Habár az ilyen előzetes megértés csak egészen elemi része a hermeneutikai problematikának, megállapíthatjuk, hogy itt a megértésfolyamatok struktúrájának olyan megközelítése válik lehetővé, amely remélhetőleg a módszeres eljárás igényeit is kielégíti.

Amikor például egy szöveget meg akarunk érteni, első feladatunk az, hogy terminológiáját érthetővé tegyük. Ehhez pedig a szövegben szereplő szavakat úgy kell bevezetnünk a magunk számára, hogy használatukat teljesen elsajátítsuk. Ezt a feladatot csak úgy oldhatjuk meg, ha az alkalmazandó módszeres eszközök körét is egyre bővítjük, megváltoztatjuk, revideáljuk és javítjuk őket, aszerint, hogy milyen sikereket vagy kudarokat eredményeznek megértési kísérleteink során; s ha közösen próbálkozunk a megértéssel, akkor a nem egységesített nyelvet is egyre-másra igénybe vesszük, hogy ne szűnjön meg a megértésre való törekvés, az új terminusok bevezetését egyáltalán ösztönözzük stb.

Amikor az előzetes megértéstől bizonyos ideiglenes megértéseken át az egyre tökéletesebb megértés felé haladunk, lépésről lépésre (persze nem *minden egyes* lépéssel, de egyre tovább vezető lépésekben) közeledünk egy szöveg vagy egy szituáció *korábban* elért helyeinek a jobb megértéséhez is. Csak így van értelme a hermeneutikusok állításának, hogy a részt az egészből, az egészt a részből lehet megérteni. Arra törekszünk, hogy a már megértett részekből kiindulva s a még megértendő egész előzetes megértésével tökéletesebben megértsük az egész további részeit. Ez a teljes megértés nincs „birtokunkban” s talán soha nem is lesz, de megértésünk egyre teljesebbé válik, miközben állandóan visszatérünk a már megértettekhez, hogy az újonnan megértett részek alapján még jobban megértsük.

Ezt a tevékenységet, mely részleteiben igen összetett, s bizonyára nem redukálható egyetlen folyamatra, sem az állandó visszacsatolás közepette történő előrehaladás, sem a körforgás, a korszerű mozgás hasonlatával nem lehet megfelelőképp érzékeltetni. Ha egyáltalán valami képszerű hasonlattal akarunk élni, akkor leginkább a Lorenzen és Schwemmer<sup>45</sup> által használt hasonlattal, a

„hermeneutikai spirállal” lehet érzékeltetni, hogy egyre tovább haladunk, de bizonyos módon mindig ugyanahhoz az „aspektushoz” térünk vissza, ugyanarra tekintünk. Én azt javaslom, hogy — ha már mindenképp ragaszkodunk a képekhez —, a „hermeneutikai csavarvonal” hasonlatát használjuk, mert ez jól érzékelteti, hogy állandóan egy és ugyanazon dolog „felett” vagy „mellett” maradunk, s csupán egyre magasabb nézőpontról ragadjuk meg.

Így tehát semmi sem indokolja, hogy ezt a szituációt körforgásnak nevezzük, és semmiképp sem nevezhetjük annak a „logikai körforgás”, a logikai „körbenforgó bizonyítás” vagy „circulus vitiosus” értelmében. A *Lét és idő*ben néha már Heidegger is — igen helyesen — csak idézőjelben használta a „körforgás” szót (s ha ezt következetesen tette volna, akkor sok értelmetlenségnek vehette volna elejét az ő tanaiból kiinduló hermeneutikában). Gadamer fejtegetéseiben is sok minden arra vall, hogy a körforgást nem kell egészen szó szerint érteni, és Seiffertnek igaza van, amikor arra gyanakszik, hogy e hasonlat választását a szellemtudományok néhány akkori metodológusának az irracionálisztikus felfogása segítette elő (s e metodológusok véleménye szerint „a világosság különben sem elsőrendűen fontos tulajdonsága a tudományos gondolkodásnak”).<sup>46</sup> Gadamer például ezt írja *Wahrheit und Methode* [Igazság és módszer] c. könyvében: „Aki egy szöveget meg akar érteni, mindig körvonalakat vázol fel. Előre felvázolja az egész értelmét, amint a szövegben észrevesz valamilyen értelmet — ezt viszont csak azért veheti észre, mert a szöveget úgy olvassa, hogy közben eleve egy bizonyos értelmet vár. Az előttünk levő adottság megértése az ilyen előzetes vázlat kidolgozásában áll, amit persze állandóan módosít az, ami az értelemben való további behatolás eredményeként adódik.”<sup>47</sup> A stílustól eltekintve, mindezt akár a módszeres gondolkodás valamelyik védelmezője is írhatta volna, s fenti kifejtésünk is csak annyiban tér el Gadamer megfogalmazásától, hogy valamivel szárazabb a stílusa. Ugyanez érvényes a cselekvések megértésére, mellyel itt felesleges lenne részletesen foglalkoznunk, s csupán azért az utalásért lényeges, hogy azt a szituációt, *hogyan* mindig cselekvések (s azok által előfeltételezett és létrehozott szituáció-alkotórészek és különféle előzetes megértések) kontextusán belül helyezkedünk el, mely cselekvésünk tájékozódási alapjául szolgál, *hermeneutikai szituációnak* nevezzük.

Így kezdődik a megalapozott beszéd és a módszeres meghatározás felépítése az élet gyakorlatában, mely kontextusa vagy alapja minden cselekvésünknek, a tudományos cselekvésnek is, így tehát a köznyelv *kellős közepén* kezdődik, melyet semmi okunk kikapcsolni életgyakorlatunkból, amikor a megalapozás feladatát végezzük. Mert a tudomány megalapozandó tételeiben nem kell tekintetbe venni a köznyelv szavait, ha azok nincsenek közös megegyezés és magyarázat révén kellőképp meghatározva. A felépítendő nyelv egyetlen tétele sem lesz érvényes csupán *azért*, mert a köznyelvben már elismerünk valamiféle tételeket.

A célul kitűzött megalapozásnak nincs körforgás-struktúrája, mely lehetlenné tenné az elméleti tételek és a gyakorlati javaslatok érthetőségét, majd pedig a kötelező erejét biztosítani képes nyelv módszeres felépítését. Az életgyakorlat hermeneutikai szituációjában és a szöveg megértés szituációjában egyaránt fennálló helyzetet, hogy a rész és az egész feltételezi egymást, a körforgáshasonlat teljesen helytelenül írja le. Mind a cselekvések, mind pedig a szövegek megértése közben arról van szó, hogy a megértés az előzetes megértések, a kísérletképp javasolt részleges megértések és a mindenkor leghaladottabb megértés váltogatásával az adekvátság egyre magasabb fokára „hintázza fel” magát.

Ha ezt a szituációt nem akarjuk valamilyen terminussal jelölni, például „dialektikusnak” nevezni, akkor ajánlatosabb a „hermeneutikai spirál” vagy még inkább a „hermeneutikai csavarvonal” hasonlatát használni, mely nem váltja ki a körbenforgó meghatározás vagy bizonyítás félrevezető asszociációját. Az érthető és kötelező érvényű beszéd céljára szolgáló tudományos nyelv felépítését, ami e megfontolásaink szerint lehetséges, nyugodtan elkezdhetjük az élet gyakorlatában és az ott használt köznyelvben. Mert a felépített nyelvben megalapozás vagy magyarázat céljából sohasem nyúlunk vissza a köznyelvhez.<sup>48</sup> A három hermeneutikai-dialektikus ellenvetés további vizsgálata (mely persze nélkülözhetetlen a szellem- és a társadalomtudományok teljes megalapozásához) egy speciális tanulmány feladata lenne, nem pedig egy olyan vizsgálódásé, amely mindenekelőtt azt kívánja megmutatni, hogy a módszeres eljárás, az alkalmazott terminológia bevezetését átfogó eljárás nem akadály, hanem ellenkezőleg, előfeltétele a gyümölcsöző szellemtudományi és társadalomtudományi munkának.

Milyen válasz következik ebből a tanulmányunk címében felvetett kérdésre? Szeretném vitára bocsátani a következő normatív javaslatot, melyet a fenti vizsgálódások megfelelően indokolnak. „Tudományosnak” nevezhető az olyan fogalomalkotások, amelyek segítenek kielégíteni az egyes tudományok eljárásainak, tételeinek vagy javaslatainak a megalapozottságára vonatkozó igényt. A „tudományos fogalomalkotás” tehát egy tudomány fogalmainak körforgásmentesen elrendezett, hiánytalanul összefüggő és teljesen érthető lépésekben történő, s ezért elvileg mindenki számára megközelíthető bevezetését jelenti.

(Christian Thiel: *Was heisst „wissenschaftliche Begriffsbildung”? In: Propädeutik der Literaturwissenschaft. Szerk.: Dietrich Harth. München, 1973. Wilhelm Fink Verlag, 95—125.*)

(Fordította: Bonyhai Gábor)

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A „szó”, a „terminus” és a „fogalom” viszonyáról l. WILHELM KAMLAH—PAUL LORENZEN: *Logische Propädeutik oder Vorschule des vernünftigen Redens*. Mannheim, 1967; jelen tanulmány terminológiájával kapcsolatban l. a 24. jegyzetet.

<sup>2</sup> Vö. például HANS REICHENBACH: *The Rise of Scientific Philosophy*. Berkeley/Los Angeles, 1951. Németül: *Der Aufstieg der wissenschaftlichen Philosophie*. Berlin—Grunewald, [1953]. 2. kiad. Braunschweig, 1968.

<sup>3</sup> JOHN STUART MILL: *A System of Logic Ratiocinative and Inductive, being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*. London. 1843. Németül: *System der deductiven und inductiven Logik*. Ford.: J. Schiel. Braunschweig, 1849. 4. kiad. 1877. és Th. Gomperz, Leipzig, 1872.

<sup>4</sup> Vö. RUDOLF CARNAP: *Der logische Aufbau der Welt*. Berlin, 1928. 2. kiad. Hamburg, 1961. Előszó az 1. kiadáshoz; l. továbbá az *Erkenntnis* c. folyóirat I. kötetének 1. füzetét (Leipzig, 1930.), vö. ugyanakkor *Annalen der Philosophie* IX. kötet 1. füzet), ott elsősorban HANS REICHENBACH: *Zur Einführung* és MORITZ SCHLICK: *Die Wende der Philosophie*. (4—11).

Itt nem térhetünk ki a hermeneutikában még ma is erősen ható újkantizmusra, mely a tudományos fogalomalkotás problémáit nem csupán a módszertani sorrend tekintetében tartja *előbbreválnak* mint a tételek tudományos megalapozásának a kérdéseit, hanem a rangsorban is ez utóbbiak *főlé* helyezi őket.

<sup>5</sup> Ez az elsiegett besorolás és osztályozás gyakran arra a teljesen lényegtelen körülményre vezethető vissza, hogy mind a három irányzat foglalkozik a nyelv elemzésé-

vel és segédeszközként szimbólumokat is alkalmaz. Például egyik kollegám azt mondom, hogy az „x é szent = >x é profán” (WILHELM KAMLAH: Profanisierung und Säkularisierung. In: uő. Utopie, Eschatologie, Geschichtsteologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung und zum futurischen Denken der Neuzeit. Mannheim—Wien—Zürich, 1969. 53—70.) predikátorszabály használata a matematikai logika [1] helytelen alkalmazása a szellemtörténetre.

<sup>6</sup> HELMUT SEIFFERT: Hochschuldidaktik und Hochschulpolitik. Der Hochschulunterricht und seine politischen, wissenschaftstheoretischen und sozialen Voraussetzungen. Neuwied am Rhein—Berlin, 1969. 52.

Gyakran nemcsak olyankor kezdjük keresni a terminológia magyarázatát, amikor ilyesféle mondatokba ütközünk: „Das abstrakte Masslose ist das Quantum überhaupt als in sich besinnungslos und als nur gleichgültige Bestimmtheit, durch welche das Mass nicht verändert wird” — ez a mondat persze teljesen érthetővé válhatna, ha megfelelőképp utánanézni az alkalmazott terminusok terminológiai meghatározásának (a mondat HEGEL: Wissenschaft der Logik I. kötetéből származik, Leipzig, [1963.] 492. A lexikonok azonban gyakran sokkal egyszerűbb esetekben is cserben hagynak bennünket, például amikor egy filozófiai szótár arra a kérdésre, hogy mi egy dolog „esszenciája”, ezt válaszolja: „Esszencia (l. esse — lenni), a lényeges, a lényeg”, majd a „lényeg” címszó alatt visszautal: „Lényeg l. esszencia” (RUDOLF ODEBRECHT: Kleines philosophisches Wörterbuch. Erklärung der Grundbegriffe der Philosophie. 3. kiad., Leipzig, [1919 ?], 82., illetve 31.)

<sup>7</sup> Az 569. lapon második javaslatként említett eset, hogy tudniillik egy tudomány valamennyi fogalma kölcsönösen meghatározza egymást, egyesek véleményével ellentétben nem tekinthető „implicit definíciónak”, mert ahhoz olyan tételrendszerre van szükség, amely már nem az illető tudomány *valamennyi* (vagy akár valamennyi eddig megalkotott) tételének az összességéből áll. Az úgynevezett implicit definíciókkal kapcsolatban vö. FRIEDRICH KAMBARTEL: Erfahrung und Struktur. Bausteine zu einer Kritik des Empirismus und Formalismus. Frankfurt am Main, 1968. különösen 195. és kk.; az induktív vagy rekurzív definíciókat illetően l. ALONZO CHURCH: Recursion, definition by és Recursiveness. In: DAGOBERT D. RUNES: The Dictionary of Philosophy. 4. kiad. New York, 1942. 265.

<sup>8</sup> Ez természetesen nem zárja ki, hogy a fogalomalkotást később másképp pontosítsuk s ezzel megváltoztassuk — vö. 580. —, de kizárja, hogy „visszaessünk” a pontatlan fogalomhasználatba, feltéve persze, hogy nem szűnik meg a pontosításra ösztönző, említett motiváció.

<sup>9</sup> Ennél az elnevezésnél tehát nem a természetes nyelvhez mint biztonságosan funkcionáló köznyelvhez való kapcsolódáson vagy „a hagyományos nyelvhasználatra történő kritikai emlékeztetésen” van a hangsúly, mint Kamlahtól és Lorenzennél (l. m. 83.) valamint a „Logikai propedeutika” Gabriel-féle bírálatában (GOTTFRIED GABRIEL: Definitionen und Interessen. Über die praktischen Grundlagen der Definitionslehre. Stuttgart—Bad Cannstatt, 1972.), habár arra kell törekedni, hogy a „pontosítás” vagy az „újrabevezetés” közben ne térjünk el feleslegesen a rekonstruált szavak vagy beszédfordulatok korábbi használatától — hiszen ugyanazokat a megkülönböztetéseket akarjuk jobban végrehajtani, amelyekre már a korábbi szóhasználat is törekedett.

<sup>10</sup> A predikátorfajták finomabb felosztásáról, mely a nyelvészek számára is ösztönző lehet, lásd PAUL LORENZEN: Semantisch normierte Orthosprachen. In: Die wissenschaftliche Redaktion 1972/7., 117—132.

<sup>11</sup> A szövegben alább mondottakhoz megjegyezzük még, hogy azt az esetet, amikor például gyermekek számára ténylegesen bevezetjük az új predikátorokat és begyakoroltatjuk velük, szintén nem szabad egybekapcsolt megmutatás- és előmondás-cselekvések összefüggő egymásutánjaként elképzelni, mely megszakítás nélkül folytatható mindaddig, amíg a gyermek nem „tudja” a predikátort. Az új predikátort inkább (legtöbbször ad hoc) példákon „vezetjük be” — használjuk első ízben —, a gyermek addig próbálgatja utánmondani, amíg a felnőttek legalábbis a kiejtését már nem helyesbítik, s néha helyesen, de legtöbbször helytelenül használja. Ekkor azután szóhasználatát is helyesbíteni kezdik (egyáltalán így tanulja meg a gyermek, hogy mit jelent az, hogy egy dolog „ellenpélda”, mert hiszen az „ellenpélda” predikátort — melyet csak egy későbbi fokon s csak mint az „x ellenpéldája P-nek” relátort lehet bevezetni — még nem ismeri) stb., s a megerősítések és a helyesbítések rendszerint hosszú ideig folytatódnak. Ebből persze nem következik, hogy a módszertani okokból konstruált fiktív módon nem lehetne eljárni, sem az, hogy egyes esetekben nem járunk el valóban így.

<sup>12</sup> Látható, hogy egy új predikátor leírások révén vagy alapján végzett, példák által történő bevezetése és szabályok segítségével történő magyarázata között mennyire

elmosódik a határ: a predikátorszabályok rendszerével elérhető az, ami a leírással, a leírással pedig az, ami a predikátorszabályok rendszerével (habár ez utóbbi rendszerint kevesebb ismertetőjegyre korlátozódik mint a leírások).

<sup>13</sup> Például a zoológia a dromedárt és a tevét nem a „dromedár = egypupú tevé” definíció segítségével különbözteti meg, hanem (rövidítés nélkül) a „Camelus dromedarius” és a „Camelus bactrianus” elnevezéssel. A rövidítés kérdését véleményem szerint a „metodikusok” ugyanúgy eltűzözzák mint bírálók, például G. GABRIEL: (i. m.).

<sup>14</sup> OTTO F. BEST: I. m. 109., illetve 210., 303.

<sup>15</sup> Az absztrakcióelmélet modern megfogalmazásával PAUL LORENZEN-nél találkoznak először, lásd: Gleichheit und Abstraktion. Ratio 4 (1962.) 77–81; vö. továbbá HANS SCHNEIDER: Historische und systematische Untersuchungen zur Abstraktion, Doktori értekezés, Erlangen, 1970. valamint a fogalomalkotás e típusának a történeti eredetéről és rekonstrukciójáról Gottlob Frege: Die Abstraktion e. tanulmányomat, in: Grundprobleme der grossen Philosophen, szerk. Josef Speck, Philosophie der Gegenwart. I. Göttingen. 1972. 9–44. A „Logikai propädeutiká”-ban az absztrakció bemutatása sajnos nem minden tekintetben sikerült. Az *ideációval* kapcsolatban (mely többek közt a geometria és más protofizikai diszciplínák fogalmait szolgáltatja) lásd PAUL LORENZEN: Methodisches Denken. Frankfurt am Main, 1968. és PETER JANITSCH: Die Protophysik der Zeit. Mannheim, 1969.

<sup>16</sup> Lásd ismét a 24. jegyzetet.

<sup>17</sup> GABRIEL: I. m. 97.

<sup>18</sup> Uo. 98.

<sup>19</sup> Bár szerintem teljesen elhamarkodottak azok az érvek, amelyekkel Gabriel próbálja elutasítani a „könyörületes” etikai terminus „közvetlen példák által történő bevezetését” Lorenzen-nél, s különösen az a feltevés, hogy itt a „példát megadni valamire” és az etikailag példás cselekvés értelmében vett „példát adni” nyilvánvaló összekeveréséről van szó, de kizárólag Lorenzen tömör fejtegetései alapján aligha lehet őket meggyőzően cáfolni. Vö. PAUL LORENZEN: Normative Logic and Ethics. Mannheim–Zürich, 1969. 51.; (a „könyörületes” terminust Gabriel helyettesítette be.)

<sup>20</sup> GABRIEL: I. m. 109. továbbá a 114. lapon a reflexió-terminusok normativitásának és módszeres bevezetésük lehetőségének az összeütközéséről.

<sup>21</sup> I. m. 114.

<sup>22</sup> PAUL LORENZEN: Normative Logic and Ethics. Mannheim–Zürich, 1969., elsősorban a 7. fejezet (Foundations of Practical Philosophy), és OSWALD SCHWEMMER: Philosophie der Praxis. Versuch zur Grundlegung einer Lehre vom moralischen Argumentieren in Verbindung mit einer Interpretation der praktischen Philosophie Kants. Frankfurt am Main, 1971.

<sup>23</sup> OSWALD SCHWEMMER és PAUL LORENZEN: Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie. Mannheim, 1973.

<sup>24</sup> Ha elfogadjuk ezt a megkülönböztetést, akkor a *jelen tanulmányban előadott valamennyi fejtegetés a protreptikához tartozik*, mely előkészítheti ugyan a benne használt szavak módszeres bevezetését is, de még akkor is csak magyarázó nyelv marad, ha néha párhuzamosan halad ezzel a bevezetéssel, azaz nem a szemléletesség értelmében „protreptikus” (vö. a 2. eset vizsgálatának a végén tett megjegyzést az 572. lapon). Ebből a szempontból kell nézni a „szó”, a „terminus” és a „fogalom” valamint a „definíció” és a „kettősszabály” stb. megkülönböztetéséről való lemondást is, melyből nem következik például az, hogy ezek a megkülönböztetések csupán azért, mert egy protreptikus tanulmányban el lehet tőlük tekinteni, egyáltalán mindenütt nélkülözhetők.

<sup>25</sup> E. F. CARRIT: The Theory of Beauty. London, 1914. 5. kiad. 1949. az idézet az University-Paperback kiadásból való, 1962. 2.

<sup>26</sup> HEINRICH RICKERT: Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften. 5. kiad. Tübingen, 1929. 19.

<sup>27</sup> HEINRICH RICKERT: Zur Lehre von der Definition. 3. kiad. Tübingen, 1929. 71–76.

<sup>28</sup> IMMANUEL KANT: Kritik der reinen Vernunft. B 758.

<sup>29</sup> WILLIAM WHEWELL: The Philosophy of the Inductive Sciences, Founded upon Their History. London, 1840.

<sup>30</sup> Helyesnek látszik, ha a tan szokásos kifejtéseivel ellentétben, utalunk arra, hogy a lényeges tükröző fogalomalkotás nem öncél, hanem a kiindulási problémát képező „miért”-re adott megfelelő választ, s így a megalapozott tételek („igazságok”, „ismeretek”) megfogalmazását szolgálja.

<sup>31</sup> Ezzel és az arisztotelészi tanítással kapcsolatban vö. CARL PRANTL: Geschichte der Logik im Abendlande. I. Leipzig, 1885. (Darmstadt, 1955), továbbá a nominális és



a reáldefiníciók megkülönböztetésének rekonstrukciójáról GOTTFRIED GABRIEL: *Definitionen und Interessen. Über die praktischen Grundlagen der Definitionslehre.* Stuttgart—Bad Cannstatt, 1972.

<sup>32</sup> WILHELM KAMLAH és PAUL LORENZEN: *Logische Propädeutik.* I. m. 88. Ez a definíciónak nevezett meghatározás ott a „fogalom” kifejezés pontosabb bevezetésével kapcsolatban szolgál példaként (a „forradalom» fogalma” a konkrét példa); ez a fogalom itt nem egy olyan tudományos nyelv felépítésében szerepel, melynek a „forradalom” terminust azért kellene tartalmaznia, mert a tudomány, amely használja, a forradalmakat olyan értelemben kívánja vizsgálni, amely az idézett definíenst kifejezésre juttatja.

<sup>33</sup> Vö. KURT LENK: *Theorien der Revolution.* München, 1973. 13.

<sup>34</sup> MILL: I. m. I. 8. fejj. 5. §.

<sup>35</sup> LENK: I. m. 19. A történeti-politikai összhelyzettől való függésen természetesen nemcsak azt a jelenséget értjük, hogy sok forradalmat később ellenforradalommá nyilvánítanak.

<sup>36</sup> HORST RÜDIGER és ERWIN KOPPEN: *Kleines literarisches Lexikon.* III.: Tárgy-fogalmak, 4. kiad. Bern—München, 1966. 31.

<sup>37</sup> OTTO F. BEST: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele.* Frankfurt am Main, 1972. 25.

<sup>38</sup> Vö. JÜRGEN MITTELSTRASS: *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie.* Berlin, 1970. Itt megtalálható a terminológiák részletes vizsgálata is.

<sup>39</sup> LENK: I. m. 7., a forradalom fogalmáról.

<sup>40</sup> EMIL STAIGER: *Die Kunst der Interpretation*, a hasonló című tanulmánykötetben (München, 1971.), 7—28. az idézet a 10. oldalon található. Staiger minden tisztelet megérdemelt, hogy a félreértett racionalizmus korában volt bátorsága felfogását ilyen szavakban juttatni kifejezésre, de az irodalomtudomány módszerességi törekvéseiről mondott ítéletét nem lehet másnak mint felelőtlennek nevezni. Az is elképesztő, hogy amikor a kreativitásnak a tudományban játszott szerepéről van szó, a módszeresség iránti megvetése olyan fokú, hogy a módszeres kutatás eszközei és a teremő ötlet, a problémákra való alkalmazás zseniális meglátása sőt a termékeny probléma felfedezése közti különbséget meg sem említi, nemhogy megvizsgálja.

<sup>41</sup> E. STAIGER: I. m. 9. Vö. MARTIN HEIDEGGER: *Sein und Zeit.* Erste Hälfte, Halle, 1927. 10. kiadás Tübingen, 1963. 152. és kk., s lásd az egész 32. paragrafust (Megértés és magyarázat), továbbá a 63. paragrafus fejtegetéseit, melyeket a szellemtudományok módszeréről szóló értekezésekben egyre-másra összekevernek más szöveghelyekkel („A gond létértelmének interpretációjához nyert hermeneutikai szituáció és az egzisztenciáanalitika módszeres jellege”), különösen a 314. oldalon mondottakat.

<sup>42</sup> ULFERT RICKLEFS: *Hermeneutik.* In: *Das Fischer-Lexikon. Literatur* 2/1, Első rész, szerk. WOLF-HARTMUT FRIEDRICH és WALTER KILLY. Frankfurt am Main. 1965. 277—293., az idézet a 280. oldalon található.

<sup>43</sup> Külön ehhez a kérdéshez lásd azonban KUNO LORENZ és JÜRGEN MITTELSTRASS: *Die Hintergebarkeit der Sprache*, *Kant-Studien* 58. (1967.) 187—208. és KUNO LORENZ: *Elemente der Sprachkritik. Eine Alternative zum Dogmatismus und Skeptizismus in der analytischen Philosophie.* Frankfurt am Main, 1970. Azzal a kevéssé ismert ténnyel kapcsolatban, hogy a körforgás-struktúra problémáját a természettudományok és a formális tudományok elméletében is felvetik, vö. PAUL LORENZEN: *Methodisches Denken*, a hasonló című tanulmánygyűjteményben (I. m.).

<sup>44</sup> Ennek egyik speciális esete a „felhívás” azoknak a sajátos alapnormáknak, „felsőbb normáknak” a bevezetése közben, amelyek a normákról folytatott vitát szabályozzák, lásd *Grundlagenkrise und Grundlagenstreit* c. könyvem, Meisenheim am Glan, 1972. 192.

<sup>45</sup> PAUL LORENZEN: *Szientizmus versus Dialektik.* In: *Hermeneutik und Dialektik* (H.-G. Gadamer 70. születésnapjára), szerk. R. BUBNER és mások, Tübingen, 1970. I. 57—72.

<sup>46</sup> HELMUT SEIFFERT: *Marxismus und bürgerliche Wissenschaft.* München, 1971. 33. Lásd még HANS LEISEGANG: *Denkformen.* 2. kiad. Berlin, 1951. különösen a III. és a IV. fejezetet.

<sup>47</sup> HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode.* Tübingen, 1960. 2. kiad. 1965. 251.

<sup>48</sup> Van, amit nem lehet megkerülni s ezért *nem* lehet megalapozni, de ez nem valamelyik ténylegesen beszélt természetes nyelv, hanem *a beszédre való képességünk.* A szellemtudományok teoretikusainak azonban nem ez volt a problémája, s a mi problémánk sem ez.

## A hermeneutika három dimenziója

### I.

Mekkora a jelentősége azoknak az elméleti nézeteltéréseknek, amelyek napjainkban fennállnak az értelmezéssel foglalkozó komoly tudósok között? Mennyiben jogos az a lemondó vélemény, hogy a fennálló iskolák és megközelítések képviselői egymás ellen acsakodó felekezetekre hasonlítanak, melyek egytől-egyig hajthatatlanul ragaszkodnak a maguk teológiájához? Arra vannak-e ítélve a szövegértelmezést végző kutatók, hogy soha ne tudjanak ökumenikus egyezésre jutni az elméleti elvek területén? Ha eleve erre ítéltettünk, akkor az elmélet nem több felekezeti ideológiánál, és annak az értelmezőnek van igaza, aki lenézi az elméletet, hogy könnyebben dolgozhassék.

*For modes of faith let graceless zealots fight;  
His can't be wrong, whose life is in the right.*

(Nyers fordításban: „A hit dolgában hadd küzdjenek az otromba rajongók; nem lehet rossz annak a hite, akinek élete rendben.”)

Csak hogy az elméletíró joggal felelheti azoknak, akik a közös józan észre hivatkozva elutasítják az elméletet, hogy felfogásuk burkolt elméleti állásfoglalás, és a józan ész közös volta széles körű elméleti megegyezést igényel abban, hogy mi számít „ésszerű” vagy „jó” értelmezésnek. Véleményem szerint az ilyen burkolt megegyezés nemcsak lehetséges, hanem már széles körben adva is van. Az oly sok vitát eredményező nézetkülönbség fennállását vissza lehet vezetni az értelmezés elméletíróinak arra a hajlamára, hogy egy kalap alá vegyék azt, amiben az értelmezők megegyeznek, azzal, amiben a dolog természetéből adódóan sosem érthetnek egyet. Dolgozatom címében ökumenikus céllal utalok a hermeneutika különböző dimenzióira; a szétválasztható elkülönítése ugyanis lehetővé teszi, hogy fényt derítsünk arra, ami közös a látszólag ellentétes elemzésekben.

Első lépésként célszerűnek tartanám, ha az értelmezés elméletírói nem vennék egy kalap alá az értelmezés leíró és normatív vetületét, hanem a hermeneutika leíró dimenzióját — mely az értelmezés mibenlétét érinti — elválasztanák a normatív dimenziótól — mely az értelmezés céljaira utal. Az értelmezés céljait ugyanis végső soron értékítéletek irányítják, az értelmezők pedig semmiel sem inkább egyeznek meg értékeikben, mint általában az emberek. Jól tudom, szokás Coleridge módján azzal érvelni, hogy bizonyos értékek és ebből következően bizonyos értelmező normák állandóan benne gyökereznek az irodalom természetében, s így a normatív a leíróból származik. Azt is tudom, hogy az irodalomelmélet történetében miért vallotta ezt Coleridge és több más kutató: állandó és egyetemes szentesítést óhajtottak bizonyos értékelő normákra, és ugyan mi lehet állandóbb szentesítés „az irodalom természeténél”? Hasonló

érveléssel könnyen származtathatók az értékelés állandó, normatív elvét „az értelmezés természetéből”.

Úgy vélem, az efféle gondolatmenet teljesen körben forgó: az számít jó irodalomnak, ami megfelel az irodalom igazi természetének; a jó tolmácsolás összhangban van az értelmezés valódi lényegével. Csakhogy mi az „igazi természet”, ha nem a „jó irodalom”, illetve a „jó értelmezés” tautologikus átfogalmazása? Nem létezik-e számos példa a rossz irodalomra vagy a rossz értelmezésre, amely nem egyezik ezzel az igazi természettel? Ha viszont ezek is hozzátartoznak az irodalomhoz, illetve az értelmezéshez, akkor nem hiányozhat belőlük az irodalom, illetve az értelmezés valódi lényege. Coleridge a normatívot már a kezdet kezdetén szemfényvesztően becsempészte a leíróba.

Durván fogalmazva, az értelmezés lényege abban áll, hogy valamely rendszerből (röviden szólva, „szövegből”) annak fizikai jelenlétén túli dolgot elemzünk ki. Ez annyit jelent, hogy a szöveg azt jelenti, amit kimutatunk benne. Elismerem, hogy az elméletnek normatív kategóriákat kellene rendelkezésünkre bocsátania, melyekkel különbséget tehetnénk egy szöveg jó és rossz, helyes és helytelen értelmezései között, de az elmélet önmagában nem változtathatja meg az értelmezés természetét. Pontosan azért van szükségünk normára, mert a szöveg természetéből következik, hogy csak az értelmező által szándékosan létrehozott jelentése lehet. Mi hozzuk létre az általunk megértett jelentéseket, nem a szövegeink, hiszen a szöveg csak alkalmat szolgáltat a jelentésre, önmagában többértelmű forma, meg van fosztva a tudattól, amelyben a jelentés van. Valamely szöveg egyik jelentése nem lehet valódibb azon az alapon, hogy „az értelmezés természetéből” következik, mert ontológiailag minden értelmezéssel létrehozott jelentés egyenrangú a többivel; mindegyik egyformán valódi. Ha a *Lycidas* jogos és jogtalan értelmezéséről beszélünk, nem állíthatjuk, hogy pusztán leírjuk Milton szövegének lényegét, mert a szöveg a különböző értelmezők szándékának megfelelően, készséggel megváltoztatja saját természetét. Az összes értelmezett jelentés ontológiai egyenrangúsága mutatkozik meg abban a tényben, hogy az értelmezés elméletével a jogos értelmezés minden elképzelhető normáját igazolták. Ebből a történeti tényből arra következtetnek, hogy az értelmező normákat valójában nem az elméletből származtatják; az elmélet ex post facto törvényesíti az általunk már korábban választott értékelő normákat.

Vegyünk egy jellemző példát az értelmezés történetéből: a XVIII. századig véglegesen legyőzték az értelmezés bizonyos középkori módjait, az utólagos allegorizálást szemlátomást egyszer s mindenkorra elvetették. Már a középkor után terjedt az a felfogás, mely szerint Homérosz és Vergilius szövegeit nem lehet jogosan keresztény allegóriáknak tekinteni, mivel egyik költő sem volt keresztény. A XVIII. század végén Schleiermacher már csak törvénybe iktatta azt, amit humanista elődei kidolgoztak, midőn az értelmezés egyetemes szabályát így fogalmazta meg: „Mindent, ami egy adott szövegben értelmezést igényel, kizárólag a szerző és az eredeti közönség nyelve alapján kell megmagyarázni, illetve meghatározni.”<sup>1</sup> Az antik szerzőket ennek az elvnek alapján jogtalan allegorizálni, mivel mód van az igazán történeti és tudományos értelmezésre.

Schleiermacher legalábbis így hitte. Csakhogy az utólagos belemagyarázás humanista elutasítása nem igazolható tisztán fogalmi vagy logikai alapon.

<sup>1</sup> F. D. F. SCHLEIERMACHER: Hermeneutik, herausg. v. HEINZ KIMMERLE (Heidelberg, 1959), 90. o. Az eredeti szöveg „Alles was noch einer näheren Bestimmung bedarf in einer gegebenen Rede, darf nur aus dem Verfasser und seinem ursprünglichen Publikum gemeinsamen Sprachgebiet bestimmt werden.”

Schleiermacher szabálya kizárja annak a lehetőségét, hogy valamely szöveg későbbi időpontban olyasmit jelentsen, amit eredetileg nem jelenthetett. Puskán logikailag aligha lehet igazolni e következtetést. A középkori értelmezők tisztában voltak azzal, hogy Homérosz és Vergilius pogány létre tudatosan nem gondolhatott keresztény üzenetek közlésére. A középkor szövegmagyarázatának elvét így fogalmazhatjuk meg: „Mindazt, ami egy adott szövegben értelmezést igényel, nem szükséges kizárólag a szerző és az eredeti közönség nyelve alapján magyarázni, illetve meghatározni.” Melyik a logikailag hatósabb elv: ez a megfogalmazatlan középkori tétel vagy Schleiermacher szabálya? Könnyű válaszolni: a középkori tétel logikailag erősebb, mert a szövegnek magától értetődően bármely jelentése fennállhat, amelyet valaha tulajdonítottak neki. Ha egy antik szöveget keresztény allegóriaként értelmeztek, ez cáfolhatatlan bizonyíték arra, hogy lehet így olvasni. Schleiermacher szabálya alapján az utólagos allegorizálás megengedhetetlen, csakhogy ez sem tapasztalati tényből, sem logikailag nem következik. A jogosság efféle normája nem következtetés, hanem választás eredménye. Értékhitelet az alapja, nem pedig elméleti szükség-szerűség. Végső soron etikai választásra lehet visszavezetni azt, hogy az eredeti jelentést részesíti előnyben az utólagos átértelmezéssel szemben. Ebből a példából könnyűszerrel általánosítva, azt állítanám, hogy az értelmezés normatív dimenziója végső soron mindig etikai jellegű.

Ezen a ponton nem teszek kitérőt, nem foglalkozok állást az eredeti és az utólagos jelentés híveinek etikai vitájában, ebbeli véleményem nyilvánítását dolgozatom végére halasztom. Annyit azonban meg kell jegyezmem, hogy a középkori allegorizálók szövegmagyarázó erkölcsiége nem szükségképpen kevésbé érdemel csodálatot, mint a logikájuk. Számomra úgy tűnik, hogy Schleiermacher és az általa megbírált középkori értelmezők a maguk módján ugyanazt az etikai elvet követték. Az eredeti és az utólagos jelentésben közös, hogy mindkettő „a legmagasabb rendű jelentést” akarja megtalálni. Az értelmezés történetében állandó feltételezés, hogy a szöveg „legmagasabb rendű jelentését” tekintik a legérvényesebbnek. Az eltérések abból származnak, miként határozható meg „a legmagasabb rendű”. A XIII. századi értelmező azt bizonygatta, hogy a keresztény allegória magasabb rendű az eredeti pogány jelentésnél, a reneszánsz humanistája viszont azzal érvelt, hogy az eredeti antik jelentés magasabb rendű bármely magyarázatnál, melyet a középkor kellem nélküli kultúrájában kényszerítettek rá a klasszikus ókorra. A kései XVIII. és a korai XIX. században a Schleiermacherhoz hasonló romantikusok kiegészítették a humanista hagyományt, azzal érvelve, hogy a szöveg származási idejétől és helyétől függetlenül mindig az eredeti jelentés a legmagasabb rendű, mert minden kultúrának végtelen belső értéke van; minden kultúra egy hang az isteni szimfóniában, ahogyan Herder elragadtatottan írta; minden kor egyformán közel van az Istenhez, amint Ranke tanította. Noha azóta már nem támogatjuk történeti beállítottságunkat ilyen félig-meddig vallásos elképzelésekkel, a kultúrák sokféleségének romantikus eszménye a XVIII–XIX. század során jórészt megmaradt uralkodó erkölcsi normának az értelmezésben: átfogóbb és kifinomultabb a kultúrák sokféleségének a befogadása, mintha saját kultúránk történetébe zárjuk magunkat. Ebből magától értetődik, hogy az eredeti jelentés a legmagasabb rendű, s így az értelmezésnek is a legérvényesebb normája. Csak legújabban fordított hátat a történetiség önmagának, arra a felismerésre jutva, hogy akarva-akaratlanul, de *szükségképpen* be vagyunk zárva a saját kultúránkba, s ezért vissza kell térnünk az értelmezés középkori típusú felfogásához, tehát el kell fogadnunk,

hogy a legmagasabb rendű — sőt, bármiféle — jelentés óhatatlanul utólagos, nem korhű, akaratunktól függetlenül. Az ilyen felfogás alapján a „legmagasabb rendű jelentés” öntudatos, erkölcsi kiválasztása annak, ami „számunkra jelenleg” a legmagasabb rendű, összhangban olyan mércével, mely jelenlegi történeti körülményeink között kényszerítő hatású.

Ha igazam van, és a hermeneutika normatív dimenziója valóban az erkölcsi választás körébe utalható, akkor lehetséges-e olyan egyetemes elveket találni, melyek nem egyéni értelmezők értékítéletétől függnék, léteznek-e tehát a Schleiermacher által feltételezett elvek? Van-e a hermeneutikának olyan elemző dimenziója, amely a normatívval szemben logikailag deduktív, tapasztalatilag leíró, egyúttal semleges az értékekkel és az erkölcsi választásokkal szemben? A mai kor szelleme arra ösztönöz bennünket, hogy kételkedjünk, azt tételezzük fel, hogy az elfogulatlan semlegesség pusztán látszat, amely mögött az értékek sajátos együttese rejlik. Ha mégis ki tudnók mutatni, hogy létezik valami, ami-ben az értelmezők nagyon is eltérő felekezetei egyetértenek, akkor feltételezhető lenne, hogy a hermeneutikának ténylegesen van leíró dimenziója. Az elméleti összhangot ez esetben fokozatosan ki lehetne terjeszteni más kérdésekre is, ekkor pedig a közös vállalkozás szelleme fokozatosan megjelennék az értelmező vizsgálatokban.

## II.

A tisztán leíró elméleti felfogás számára hasznos kiindulópont lehet a jelentés és a jelentősége között tehető különbség. Mikor először javasoltam e megkülönböztetést, indítékom nem volt éppen semlegesnek mondható: a jelentést egyszerűen az eredeti jelentéssel azonosítottam, azzal a meggyőződéssel, hogy az eredeti jelentés sérthetetlen és állandó érvényű.<sup>2</sup>

E korábbi gondolatmenetemről most már az a véleményem, hogy csak sajátos alkalmazását adta egy elvileg egyetemes érvényű felfogásnak. A jelentés és a jelentőség közötti megkülönböztetés (és több belőle származó, megvilágító erejű következtetés) nem korlátozódik olyan esetekre, ahol a jelentés a szerző eredeti jelentésével azonosítható, éppúgy érvényes az „utólagos jelentés” bármely és összes esetére nézve.<sup>3</sup>

E megkülönböztetés egyetemes érvénye könnyen belátható, ha a jelentést „tout court” [egészen röviden] úgy határozzák meg, hogy nem egyéb, mint aminek ábrázolását megtalálni vélik egy szövegben. Az ilyen meghatározásból hiányzik a normatív korlátozás: a jelentés azonos az egy értelmező számára létező jelentéssel. Sőt, ez a meghatározás nem szűkíthető — s korábbi cikkemben sem volt szűkíthető — a körülírható vagy lefordítható „üzenetre”, hanem az ábrázolásnak minden vetületét magában foglalja, amit csak kihüvelyez

---

<sup>2</sup> Ennek a megkülönböztetésnek a mintáját Husserl és Frege írásaiból vettem át, s ebbeli adósságot az említett cikkben meg is jelöltem: „Objektív értelmezés”, PMLA, 75. (Sept. 1960.).

<sup>3</sup> Az „utólagos jelentés” kifejezést a rövidségéért használom, tehát nem elítélő értelemben. Vonatkoztatható a nem szerzői jelentések egészére, függetlenül attól, lehetséges-e az ilyen jelentés „a szerző és az eredeti befogadók közös nyelvén”. „Nem szerzői jelentésnek” is nevezhetném, ettől pusztán azért tartózkodom, mert a viták jó-részt a történetiség kérdése körül folytak — mint az már Schleiermacher szabályából is sejthető.

belőle az értelmező — a tipográfiai és a fonemikus ábrázolást sem kizárva. Az általam korábban adott meghatározás csak annyiban volt túlságosan szűk és normatív, amennyiben a jelentést olyan magyarázatokra szűkítette, amelyek létrehozásakor az értelmezőt az vezette, amit szerzői akaratnak tekintett. A jelenlegi, kibővített meghatározás már olyan magyarázatokra is érvényes, amelyeket a szerzői akarat részleges vagy teljes semmibevétele jellemez.

A jelentés főként abban különbözik a jelentőségtől, hogy nem más, mint a szövegnek egy értelmező által meghatározott jelentése. Az értelmezett szövegről mindig azt állítják, hogy ábrázol valamit, ám e valamit mindig lehet valami máshoz viszonyítani. A jelentőség a valami máshoz viszonyított jelentés. Amennyiben az értelmező nem tételezné fel, hogy a szöveg jelentése *adott* alkalom az elmélkedésre vagy a felhasználásra, akkor semminek nem lenne birtokában, amiről gondolkodhatnék vagy beszélhetne. A jelentés adott jelenléte, önmagával való azonossága az egyik pillanattól a másikig teszi lehetővé, hogy elmélkedni lehessen rajta. Míg a jelentés az állandóság elvét képviseli az értelmezésben, a jelentőség magában foglalja a változást. Az egy értelmező számára létező jelentés változatlan maradhat, ennek a jelentésnek a jelentősége viszont változhat aszerint, hogy a jelentést milyen összefüggésrendszerbe helyezik. Egy értelmező például más és más jelentőséget tulajdoníthat ennek a mondatnak: „A macska a szőnyegen van”, attól függően, hogy a macska közben elhagyta a szőnyeget, ő szereti-e a macskákat és így tovább. Mindebből nem az a tanulság, hogy az értelmezőnek a változó összefüggésrendszerhez kell alkalmaznia a jelentést, hanem az, hogy még akkor is mindegyik esetben egyazon jelentést hámoz ki a szövegből, ha mindig eleget tesz ennek az alkalmazási feltételnek.

Természetes, hogy egyazon szöveg szemantikai osztályba sorolása vagylagos is lehet — mint Ingarden kimutatta —, de a jelentés és a jelentőség közötti osztályozást így is alapvetőnek, nem önkényesnek tartom, elsősorban azért, mert összefügg a beszéd kettős természetével. Az értelmező mindig egyidőben két szerepet játszik: egyrészt beszélő, egy jelentést kimond vagy újra kimond, másrészt hallgató, egy jelentést befogad. Mindkét szerep szükséges, mert a „kimondatlan” (megfejtetlen) szöveget „nem lehet hallani”, a meg nem hallott pedig az értelmező számára ki nem mondott. A jelentés azzal egyezik meg, amit az értelmező megszólaltat a szövegből; a jelentőség nem más, mint a megszólaltatott beszéd, amit az értelmező a maga tapasztalható világának a választott és változó összefüggésrendszerében meghall.

Az állandóság és változás elve közötti különbségtevés ellen főként azzal érvelnek, hogy nem segít leírni azt, ami ténylegesen végbemegy az értelmezés folyamatában. Azt szokás állítani, hogy e megkülönböztetés lélektanilag képtelenség. Ha ez igaz, akkor perdöntő ellenvetésről van szó, hiszen a gyakorlati tudományágakban a tapasztalati igazság az elmélet bírása. Én azonban kétségbe vonom az olyan ellenvetés megalapozottságát, melyből az következik, hogy az értelmező elme oszthatatlan, nem működhet egyszerre két helyen. Amint utaltam rá, a jelentés és a jelentőség közötti különbségtevésnek éppen az elme megkétszereződése képezi az alapját, ez a megkettőződés pedig állandóan jelen van a beszédben, a nyelvészek így nevezték: „*dédoublement de la personnalité*” [a személyiség megkettőződése].<sup>4</sup> Az ilyen kettéválás nem lehet kétely tárgya

<sup>4</sup> Lásd Charles Bally: *Linguistique générale et linguistique française*, 2. kiadás (Bern, 1944.), 37. o.

irodalmárok körében, akik számtalan példát ismernek az önmegsokszorozódásra egy-egy művön belül. Mikor az író — például Swift a *Szerény javaslat*-ban — az ironikus hatás kedvéért álarcot ölt, az értelmező elmének egyszerre két helyen kell működnie — egyidőben kell foglalkoznia a szerény javaslattevőnek és Swiftnek a gondolatmenetével. Miután ironikus szerkezet feltételezi, hogy egyidőben két gondolatmenetet figyeljünk, és aligha lehet szigorúan megállapítani az egyszerre szemmel kísérhető gondolatmenetek felső határát. Ha az értelmező kifejezetten elutasítja a beszélő vagy író állásfoglalásait, akkor is fel kell tételeznünk, hogy az értelmezőnek mindig el is kell fogadnia ezeket az állásfoglalásokat, különben nem ítélné el őket.

Azért időztem hosszabban a jelentés és a jelentőség kérdésénél, mert úgy vélem, ez a tisztán elemző megkülönböztetés hozzásegít bennünket a szövegmagyarázók néhány véleményeltérésének a feloldásához, különösen a történetiség fogalmával kapcsolatban. Ez a fogalom a hermeneutika harmadik — metafizikai — dimenziójához tartozik. Heidegger metafizikájának hívei azt állítják, hogy a múltbeli jelentések pontos felidézésére tett kísérletek eleve kudarcra vannak ítélve, mivel nemcsak a szövegek történetiek, hanem felfogásuk is. Az ember lényegénél fogva nem rendelkezhet állandóan meghatározott, történetileg megteremtett lététől független természettel. Minden, amit tudunk, döntő módon saját történeti világunkhoz van kapcsolva, ettől a meghatározó összefüggérendszerrel eltekintve nem is lehet tudomásunk róla. Az értelmezőnek tehát meg kell tanulnia, hogy történeti énjét juttassa szóhoz — ahogyan Freud szerint a tudatalatti énjét kell felszabadítania —, ne próbálja megtagadni, hiszen az lehetetlen is volna, hanem tudatosan a legjobban próbálja hasznát venni. Az értelmezők akkor tesznek eleget a történetiségnek, ha nem távoli, idegen világ felfedezésére törekednek, hanem a mi saját világunkon belül értelmezik a szövegeket, így készítetik őket arra, hogy hozzánk szóljanak.

### III.

Ezt a kételkedő, egyszersmind dogmatikus, metafizikai álláspontot el kell választanunk a hermeneutika elemző dimenziójától. Tagadhatatlanul lehet azzal érvelni, hogy az elemzés mindig burkolt metafizikai tételeket foglal magában, és az sem cáfolható, hogy az éles szemű ontológus metafizikai elveket tudna levezetni a jelentés és a jelentőség közötti elemző megkülönböztetésből. Mégis azt válaszolnám az ilyen ellenvetésekre, hogy céltalan lenne az efféle levezetés, mivel a kérdéses megkülönböztetés jónéhány, egymástól különböző metafizikai álláspontnak feleltethető meg. Egyenesen azt merném állítani, hogy sokkal kevésbé veszélyes tudomást venni a metafizikáról, mint túl korán számolni vele az értelmezés gyakorlati kérdéseinek tisztázásakor. A hermeneutikai elmélet leíró, elemző vetülete szempontjából éppen az kerülendő, hogy túl sietve merüljünk el a lételméletben.

Figyelemre méltó ironia van abban, hogy Heidegger metafizikája maga is a hermeneutikai elméletből átvett, tisztán elemző elven — a hermeneutikai körön — alapszik. Ez az elv annyit jelent, hogy a megértés folyamata szükségképpen körben forgó; nem ismerhetjük az egészt néhány alkotórész ismerete nélkül, de a részeket mint részeket sem ismerhetjük, ha nem ismerjük az egészt, mely e részek feladatát megszabja. (Könnyen felfogható ez az elv, ha teljes tudatossággal próbálunk létrehozni egy mondatot.) A *Sein und Zeit*ben

Heidegger a hermeneutikai kör kerületét a szövegértelmezést messze túllépve vonja meg, minden tudást belefoglal. Az ismeretben az egész elsődleges a részeihez képest, mivel egy rész jelentősége csak egy nagyobb egészhez viszonyítva vagy azon belüli feladatkörként válik beláthatóvá. Az egész elsődleges felfogása, mely végső soron jelentést ad egy személy tapasztalatának, nem más, mint e személy szellemi univerzuma, számára ez a Welt. Csakhogy, ami Welt egy személy számára, az mindig történeti képződmény, s ebből az következik, hogy bármely általunk tapasztalt jelentés előzőleg a történeti világunkhoz alkalmazkodott. Nem kerülhető meg az a tény, hogy történeti világunk a tapasztalatunk előtt adva van, és bármely szövegértelmezésbe beépül.

A hermeneutikai körnek ez a tágabb változata első pillantásra azt az állásfoglalást támogatja, mely szerint a múltbeli jelentés pontos felidézése nem lehetséges. Hiábavaló önmagunkat abba a történeti múltba áthelyezni, amelyben a szövegek létrejöttek, jelenlegi világunk ugyanis a megkísérelt behelyezkedésben kezdettől fogva adva van. Felidezésünk sosem lehet hiteles, mert nem tudjuk kiiktatni a saját világunkat, a múltat csak ezen keresztül fedezhetjük föl. Jelenünk előre adott, eleve meghatározott végkövetkeztetés bármely történeti felidezésében. Amennyiben igaz a hermeneutikai kör Heideggertől származó változata, akkor a történeti vizsgálat hagyományos céljai nagyrészt káprázatok.

E metafizikai érvet azonban megítélésem szerint legalábbis két okból túl korai lenne közvetlenül a szövegértelmezésre vonatkoztatni. Először azért, mert e metafizikai elv egyáltalán nem igazít el a fokozati árnyalatok kérdésében. Feltételezi, hogy az utólagosságnak bizonyos mértéke bármely történeti felidézéssel szükségképpen együtt jár, de semmit nem mond arról, vajon egy adott felidezés erősen vagy csekély mértékben mond ellent a felidezés elvének. A *Hamlet* példáját véve, a XIX. és XX. századi értelmezések figyelemre méltó megfeleléseket mutatnak, ugyanakkor számottevő ellentétek vannak a XIX., illetve a XX. századi értelmezéseken belül. Nyilvánvaló, hogy az előre adott történeti világ nem lehet döntő tényező a különböző időszakok közötti hasonlóságok és az egyazon korban létrejött kibékíthetetlen ellentétek előidőzésében. Ha túl korán a metafizikához folyamodunk, hogy megmagyarázzuk e rendellenességeket, akkor a komoly gondolkodást könnyelműen kerüljük meg, és a történeti felidézést eleve elfogadhatatlan célnak tüntetjük fel. Heidegger metafizikájából ez egyáltalán nem következik. Az ő elve szerint minden értelmezés időhöz kötött és utólagos, akár a pontos felidezésre törekszik, akár nem. A szándékos felidézések és a felidezés szándékos mellőzése között azonban mégis különbség van, függetlenül attól, követjük-e Heideggert, vagy sem. Ha pedig ez így van, akkor egy adott felidezésről *feltehető*, hogy viszonylag pontos. Nem a metafizikán múlik, hogy felidezésre, vagy élő, mai értelmezésre törekszem. A kétféle törekvés még akkor is lehetséges, ha igaza van Heideggernek. A döntés a kettő között erkölcsi választás, nem metafizikai szükségszerűség.

A második a fontosabb ellenvetés, mely fölhozható azzal szemben, hogy Heidegger metafizikáját közvetlenül beépítsük az értelmezés elméletébe: a hermeneutikai kör kiterjesztett változatáról feltehetjük, hogy döntő vonatkozásokban hibás. A hermeneutikai kör nem vezet szükségképpen történeti kételyhez. Ha az értelmezésnek az értelmező számára adott Welt az alapja, akkor ez az értelmezés kétségkívül eltér minden múltbeli jelentéstől, hiszen egy személy teljes gondolatvilága nyilvánvalóan különbözik bármely korábban létezett gondolatvilágtól. Az viszont már kérdéses, vajon a jelentést megszerkesztő



előzetes egészt ilyen átfogó értelemben kell-e elképzelnünk. Az a tény, hogyha a „történetiséget” a Welt fő jellemzőjeként vezetjük be, az már korlátok felállítását jelenti, hiszen valamely személy gondolatvilágának fő összetevőjét nem a történetiség képezi. Heideggernél a Welt fogalma olykor nem különböztethető meg attól, amit régebben Zeitgeist-nek [korszellem] neveztek, és éppúgy vitatható, mint e korábbi fogalom. Teljesen önkényes a Welt kerületét a közös és a nem közös tapasztalat közötti, egyáltalán nem világosan meghúzható határvonal mentén megállapítani — különösen azután, hogy a Welt kiterjesztésére esett a hangsúly.

Valamilyen határt mégis célszerű vonni. Ha ugyanis a Welt legtágabb értelméhez ragaszkodunk, akkor a Welt minden egyes személynél egyedülálló, és így lehetetlenné válik, hogy pontosan megértsük a másik ember számára létező jelentést. Ha viszont úgy döntök, hogy szükséges határt vonni, akkor minek alapján döntsem el ennek a határvonalnak a helyét? Számomra úgy tűnik, csak egyféleképpen kerülhetem el a döntés önkényességét, ha abból a megfigyelésből indulok ki, hogy az értelmezést eszelekvő módon előre megszerkesztő Welt az értelmező világának mindig fokozottan válogató szűkebb világa. Bárki, aki például az én jelenlegi szövegemnek a megértésével törődik, a saját gondolatvilágának sokkal nagyobb részét kénytelen kizárni, mint amekkora részét általában foglalkoztatja. Az efféle kizárás logikailag szükségszerű bármely értelmező tevékenység esetében. De Morgan logikai síkon fényesen bebizonyította, hogy csak úgy értelmezhetünk valamely előadásmódot, ha megvonjuk az összefüggésrendszer szerepét betöltő Welt vagy „univerzum” határait — ő ezt a szükségszerű korlátozottságot „az előadásmód univerzuma” kifejezéssel írta le.<sup>5</sup> Mivel az értelmezést tevékenyen irányító gondolatvilág korlátozott és válogató, nem létezik belső szükségszerűség, mely e körülhatárolt világot az összes már létezett világtól különböztetővé tenné.

Úgy gondolom, ez az ellenvetés már döntő Heidegger hajthatatlan történeti kételyével szemben. A végső — e kétely számára végzetes kimenetelű — küzdelemre nem itt kerül sor, hiszen azt hivatásos birkózóknak kell vívniuk, nem magamforma műkedvelőknek. Én csak azokat a következtetéseket akarom levonni a felhozott ellenérvekből, amelyek az értelmezés elméletére és gyakorlatára vonatkoznak. Véleményem szerint ezek a következtetések kifejezetten tagadják, hogy a metafizikának bármi haszna lenne a hermeneutika elmélete számára. Először is azt állapíthatjuk meg, hogy a metafizikai elmélkedés még nem szolgáltatott alapot arra, hogy az értelmezés szempontjából jelentős tényeket a priori vezethessük le belőle. Nem bizonyítja, hogy a megközelítően pontos felidézés lehetetlen, sőt, megítélesem szerint még azt sem igazolja, hogy a teljesen pontos felidézés ténylegesen sosem fordulhat elő. Mivel a metafizikának nincs rá módja, hogy megszabja: mi lehetséges és mi nem lehetséges, ezért egyedi esetekben sem igazíthat el bennünket. Másodszor, a metafizika természeténél fogva egyetemes, megkülönböztetés nélkül minden értelmezésre vonatkoztatható, a történeti felidézésre tett kísérletekre is, és a történeti felidézés lehetőségét kizáró értelmezésekre is. Nem teszi lehetővé a választást az értelmezés különböző céljai között. Heidegger metafizikájával nem lehet ténykérdésekre válaszolni, egyszersmind azt sem tudjuk eldönteni, mit válasszunk ki az értékekből. Sem a metafizikához, sem a semleges elemzéshez

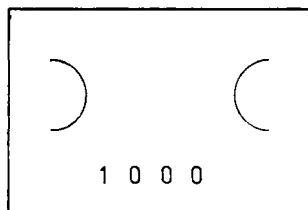
<sup>5</sup> AUGUSTUS DE MORGAN: „A szillogizmus felépítéséről és a valószínűség-elmélet alkalmazhatóságáról az érv és a tekintély kérdéseinél”, *Cambridge Philosophical Transactions* (9. Nov. 1846.).

nem folyamodhatunk, ha az értelmezés céljai felől akarunk határozni. Miután félretettük az elhibázott törekvéseket, melyekkel az értelmezés feltételezett lényegéből vagy a Lét természetéből próbálják származtatni az értékeket és a célokat, arra kell következtetnünk, hogy csakis az erkölcsi meggyőződés lehet ezek forrása.

#### IV.

Elutasítottuk napjaink „metafizikai hermeneutikájának” néhány feltételezését, de egy metafizikai állítást magunkévá tehetünk: az értelmezőt a történetiségnek nem kell szükségképpen annyira lebéklyózni, hogy elveszítse a szabadságát. Céljait szabadon jelölheti ki, és e célok összefüggésrendszerén és a nyelv széles értelemben vett konvencióin belül a jelentéseket is szabadon választhatja meg. Ezért a történetiségről napjainkban folytatott vitát nem elvont elméletek, hanem értékek ellentétéként értelmezem. Ha inkább a jelenkori érvényességet, mint az eredeti jelentést tekintjük a „legmagasabb rendű jelentésnek”, akkor a középkori allegoristák (Heidegger táborának elődei) és a későbbi humanisták között végbement vitát ismételjük. Ezt az ellentétet nem lehet pusztán elemzéssel feloldani, de a benne felvetődő kérdéseket tisztázhatjuk, s így előre nem sejtett egyetértésre juthatunk.

Bizonyos esetekben elemzéssel kimutatható, hogy az eredeti és az utólagos jelentés híveinek ellentéte valójában nem is ellentét, hanem egyszerűen arra vezethető vissza, hogy két eltérő dolognak — a jelentésnek és a jelentőségnek — ugyanazt a nevet adták. Egyszerű, hétköznapi példával élve, egy ízben a New Jersey állambeli útfordulónál kocsivezetés közben a feleségemmel ezt a jelet pillantottuk meg az autópálya középső sávján:



[1. ábra]

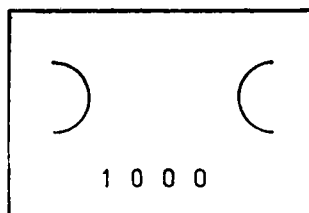
Eleinte hiába próbálkoztunk megfejteni e rejtjelet, míg fel nem ismertük, hogy az útforduló egyik jellemző sajátossága mindig összekapcsolódik a szóban forgó jellel: néhány másodperccel a jel előfordulása után szélesedés következett be a középső sávon, mely éppen akkora volt, hogy egy kocsit áttérhetett rajta az út másik oldalára. E szélesedésnél a következő jel állt:



[2. ábra]

A kérdést megválaszoltuk. Az előbb még titokzatos jel arra hívta fel a figyelmet, hogy a középső sáv 1000 lábnyi távolság elhagyása után szélesedni fog. Teljesen mégsem elégitett ki, ahogyan feleségem leírta a jel jelentését. Ő ezt így fogalmazta meg: „A hivatalos kocsik 1000 láb elhagyása után áttérhetnek az út másik oldalára.”

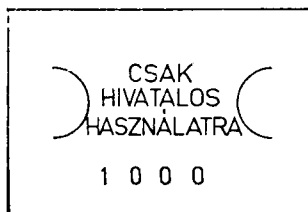
Senki nem tagadhatja, hogy a feleségem értelmezése megalapozott volt. Csak abban kételkedem, vajon ez az értelmezés a jelnek a *jelentését* írja-e le. Nyilvánvalóan leírta a jelnek a jelentőségét hivatalos kocsik vezetői és más törvénytisztelő személyiségek számára, de vajon megegyezik-e ez a jelnek a jelentőségével egy olyan bankrabló számára, aki éppen a hivatalos kocsik elkerülésén fáradozik. Vajon nem ő is úgy értelmezné-e a jelet, mint amely az ellenkező irányba fordulásra jelöl alkalmat? S vajon hogyan vélekednék ugyanerről a jelről a kocsiból az út szélére kitett gyalogos vagy az elmélet embere? Úgy értelmeznék-e az első jelet, mint amelynek jelentése hivatalos gépkocsikra vonatkozik?



[3. ábra]

Mi történik e jel jelentésével, ha a hatóságok úgy döntenének, hogy az összes másodlagos jelet eltüntetik, amelyek a sáv szélesedő nyílását csak hivatalos kocsik számára teszik használhatóvá? Ezekben a feltételezett esetekben a titokzatos jel megőrizné állandó, önmagával azonos jelentését, mely szerint a szélesedés a középső sávon, a jel után 1000 lábnyra következik be.

Ezt a példát többféle vonatkozásban is tanulságosnak vélem. Először is arra enged következtetni, hogy a jelentés nem lépheti túl, de önkényesen nem is korlátozhatja a használt jelképek konvencionális jelentéstani lehetőségeit. Az első és harmadik rajzon látható jelben semmi nem korlátozza a jelentést hivatalos gépkocsikra — ellentétben a következő jellel:



[4. ábra]

Másodszor, a jelentés még akkor is az említett kényszernek alávetve működőképes, ha a jelentést a szerző eredeti szándékának megfelelően kívánjuk meghatározni: igaz ugyanis, hogy az eredeti szándék a jel használatának a korlátozására irányult, ám a jelképrendszerben e korlátozásnak semmi közölhető

megnyilvánulása nem mutatkozik. Harmadszor, azt a tanulságot vonhatjuk le a példánkból, hogy az egyéni vagy szűk körben használt jelképrendszerek azonnal elvesztik korlátozó jellegüket, amint a szűk körön — ebben az esetben az autópályával kapcsolatos hivatalos dolgok bennfenteseinek zárt közösségén — túl ismertté válik a rejtjel (kód). Ha már egyszer értelmezték számomra e titkos jelképeket, a kérdéses jel ugyanazt jelenti a szememben (nem a számomra), amit az autópályán cirkáló rendőr vagy bárki más szemében, aki egyszer megtanulta a rejtjelet. (Az *Atokföldje* valamikor a hozzáértők szűk köre szemében létezett; ma már a középiskolások is megértik.) Negyedszer, azt a megkülönböztetést, amely az autópályán elhelyezett jel vagy bármi más jelképrendszer és jelentőségének különféle változatai között tehető, egyetemesen lehet alkalmazni szerzőkre és értelmezőkre. Nem kétséges, hogy az eredeti szándék a jel alkalmazását vagy közönségét volt hivatott korlátozni, de ez nem változtat a jel közölhető eredeti jelentésén, hanem csakis a jel *eredeti jelentőségét* határozza meg — ami egészen más dolog.

Az irodalomelmélet művelői, különösen az „új kritikusok” egy idő óta arra törekedtek, hogy a maguk módján eleget tegyenek e megkülönböztetésnek. Helytelenítették az életrajzi vagy történeti ismeretek használatát, mert a szöveg jelentését az eredeti történeti vagy életrajzi körülményekre szűkítették. Tegyük fel, hogy Shakespeare Essex lázadásának támogatására írta a *II. Richárdot* — ami természetesen nem igaz —, ebből nem következnek, hogy a színmű jelentését eredeti célzatosságára korlátoznók. Midőn Essex követői a darab jelentőségét saját politikai céljaikra vezették vissza, a mű eredeti jelentése nem szenvedett csorbát. Azokból a feljegyzésekből sem következik számottevő torzítás, amelyek önéletrajzi ösztönzést mutatnak Richard jellemzésében. Shakespeare eredeti jelentésének modern alkalmazását sem lehet megtévesztő hatással vádolni. Az önmagával azonos jelentés — akár eredeti, akár utólagos, egyszerű vagy összetett — a rugalmasság előnyével rendelkezik. Mivel biztos önmagával való azonosságában, fenntartás nélkül beléphet új világokba és betölthet új szerepeket.

Ha egyszer megóvtuk magunkat a jelentés és a jelentőség összekeverésétől, akkor az lehet a benyomásunk, hogy a legtöbb vita az értelmezésről valójában nem az eredeti és utólagos jelentés közötti ellentétet foglalja magában. A nézeteltéréseket általában könnyű szerrel egy értelmezés megfelelő *hangsúlyait* illető véleménykülönbségekké alakíthatjuk át. Ezek a felfogásbeli eltérések azzal a kérdéssel függnek össze, vajon az eredeti jelentés magyarázatával foglalkozzunk-e, vagy a jelentésnek az értelmező vagy a jelenkori olvasók számára adott jelentőségével, illetve annak bizonyos vetületeivel törődünk. Essex követői e második utat választották, anélkül hogy szükségképpen eltorzították volna Shakespeare jelentését. Képzeltbeli bankrablónk a New Jersey állambeli útfordulónál nem hamisítja meg az autópályán található jelet, ha úgy dönt, hogy nem veszi figyelembe annak „hivatalos használatát”, hanem saját-maga számára létező jelentőséget ismer föl. Az ehhez hasonló példákban az eredeti jelentést hallgatélagosan elfogadják, még akkor is, ha az eredeti jelentésről nem vesznek tudomást. Valahányszor az értelmezések ellentéte csak felfogásbeli hangsúlyt érint, ezek az ellentétek a közvetlen célokra s nem a jelentésekre vonatkoznak. A legtöbb értelmező tiszteli az eredeti jelentést. Ennek felismerése mérsékelheti a nézeteltérések egy részét.

Kétségtelen, hogy az általam kifejtett gondolatmenettel sohasem lehetne egyetértésre bírni az olyan szélsőséges vitázókat, mint Roland Barthes és

Raymond Picard, akik az eredeti és az utólagos jelentés régi dilemmáját Racine ürügyén újra felállították. Hogyan is lehetne szó kibékítésről, mikor Barthes azt állítja: őt nem érdekli Racine eredeti jelentése, Picard pedig azzal érvel, hogy Racine nem gondolhatott arra, amit Barthes kielemez a szövegekből? A nem szakembernek nehéz mérlegelnie a valódi tényeket ebben a hírhedt esetben, nekem mégis az a benyomásom, hogy e vita kivételesen tiszta modern példája az eredeti és az utólagos jelentés egymással feleselő követelményének. Újabban a régieknek és a moderneknek a szembenállása korántsem olyan világos, mint Picard és Barthes ellentéte, mivel a legtöbbünket bosszantaná az a tudat, hogy alapvető hibákat követ el valamely korai időszak nyelvének az elemzésében, és ez a szégyenkezés önmagában elárulná, hogy — Barthes-tal ellentétben — egyenrangú és egymást kiegészítő igényt formálunk az eredeti jelentésre és a modern jelentőségre. A legtöbb értelmező — Picard-tól eltérően — a másik végetet is elutasítaná; kivételt legfeljebb a régiségbúvárok képeznek, akiknél az eredeti jelentés és az eredeti jelentőség különbözőségének elhanyagolása a foglalkozásból eredő bűn. Barthes és Picard kétféle mértéktelensége óvatosságra int, hozzásegít bennünket, hogy elkerüljük a durva összeütközést az eredeti és az utólagos jelentés között. A hermeneutika elemző dimenziója pontosan ennek az összeütközésnek az elhárításához segít hozzá.

Csak hogy az erkölcsi kérdést nem lehet ennyire egyszerűen megoldani. Bármennyire is kivilágolják, hogy az értelmezők némely véleménykülönbsége a hangsúly s nem a jelentés megválasztásából ered, végső soron még a hangsúly megválasztása is erkölcsi döntés. Időről időre sokan közülünk határozottan az utólagos jelentéshez vonzódnak, annak ellenére, hogy a hermeneutika elemző vagy metafizikai dimenziójában semmi nem készítet bennünket arra, hogy az egyiket előnyben részesítsük a másikkal szemben. Még a szövegkiadók is elbizonytalanodtak, holott őket a hivatásuk arra kötelezi, hogy a szerző eredeti jelentéséhez ragaszkodjanak. Csakugyan Shelley költeményének első soraként olvasandók ezek a szavak: „Music when soft voices die” [nyersfordításban: „Zene, mikor a lágy hangok elhalnak”]? Valóban a „hajból” és nem a „levegőből” [az eredeti szövegben: „hair” illetve „air”] hull a fény? A szöveg olykor sokkal jobbnak tűnik, ha nem veszünk tudomást a szerző feltételezett szándékáról vagy arról, amit feltehetően írt. Minden értelmezőben van némi rokonság a középkori magyarázóval, aki a legmagasabb rendű jelentést keresi. Hasonlóképpen, minden sajtó alá rendező ereiben folyik néhány csepp Bentley vérből. Nem ritkaság, hogy a *valamilyen* alapon felállított utólagos jelentés a legmagasabb rendű.

Mindezek után alapvető erkölcsi maximát szeretnék megfogalmazni az értelmezők számára, olyan maximát, mely külön szentesítésre nem a metafizika vagy az elemzés, hanem csakis az általánosan közös, általánosan erkölcsi tanítások részéről tart igényt. *Hacsak nem kívánja ellenállhatatlan erejű érték a mellőzését, mi, hivatásos értelmezők ne hagyjuk figyelmen kívül a szerző szándékát, azaz az eredeti jelentést.* Az egyéni ízlés nem számíthat ellenállhatatlan erejű értéknek, sőt, még sokak közös ízlése sem. A lehetséges kivételt csak azért említem, mert minden erkölcsi maximának szüksége van ilyen kiskapura. (Íme a példa: hacsak nincs ellenállhatatlanul erős érték a hazugságban, a személynek igazat kell mondania. Mindazonáltal léteznek korok, amidőn egy hazugság erkölcsileg jobb, mint az igazmondás. A kérdéses maxima tehát nem teljes értékű.) Hasonlóan, a fiatalok, a befolyásolható gyerekek stb. kedvéért meghamisíthatjuk az eredeti jelentést. Ezekről a nagyon sajátos esetektől eltekint-

ve azonban erős erkölcsi előfeltevések szólnak az utólagos jelentés ellen. Ha saját céljainkra használjuk ki a szerző szavait, az ő szándékát nem véve figyelembe, akkor az ellen vétünk, amit Charles Stevenson más összefüggésben „a nyelv etikájának” nevezett; ugyanúgy járunk el, mint ha egy másik személyt saját céljaink eszközévé teszünk. Kant az erkölcsi cselekvés alapjának tekintette, hogy az embereket önmagukban célként és nem más emberek eszközeiként fogják fel. Ezt a követelményt az emberi szavakra is vonatkoztathatjuk, mivel a beszéd a társas értelemben vett ember szerves, kifejező tartozéka, és azért is, mert ha nem tudjuk egymásra vonatkoztatni egy ember szándékait és szavait, akkor a beszéd lényegét veszítjük el — hiszen a beszéd lelkét az adja, hogy jelentést továbbítunk és megértjük, mit is szándékoznak nekünk továbbítani.

Nem hiszem, hogy a beszédnek ez az erkölcsi követelménye csak a mindennapi közlésre érvényes, a leírt beszédre, különösen pedig az irodalmi szövegekre nem alkalmazható. Coleridge-től napjainkig az irodalomelmélet egyetlen művelőjének sem sikerült életképes megkülönböztetést tenni a hétköznapi értelemben vett és az irodalmi igényű leírt beszéd természete között. Itt nincs hely részletezni az okokat, amelyek arra késztettek, hogy meggyőződjem róla: ilyen különbségtévést soha nem lehet kielégítően megfogalmazni, az ilyen irányú kísérletezés hiábavalóságát előbb-utóbb mindenki el fogja ismerni. Sőt, ha egyszer belátjuk, hogy az „irodalom” és a másféle leírt beszéd között nem teremthető életképes megkülönböztetés, akkor az is nyilvánvaló lesz, hogy a nyelv etikája a nyelv bármely — szó- vagy írásbeli, költői vagy bölcséleti — használatára érvényes. Mindegyiket a szerzői szándék irányítja. Ha a szerző szavait csak arra használjuk, hogy a saját malmunkra hajtsuk a vizet, erkölcsileg ugyanúgy járunk el, mint amikor a másik embert saját céljaink pusztá eszközévé tesszük. Nem állítom, hogy az efféle könyörtelen értelmezés elvileg soha nem igazolható, de nem tudok elképzelni olyan esetet, amikor ezt az értelmezés hivatásként úzótt gyakorlatán belül igazolni lehetne. A minden ember önmagáért modern anarchiája az értelmezés dolgaiban a protestáns szellem korlátlan győzelméhez hasonlít. Ez az anarchia mellesleg közvetlen eredménye annak, hogy a beszéd és az értelmezés erkölcsi normáit áthágják.

Azt a kérdést, amelyet mindig föl akarok tenni a szerzői szándékot elvető kritikusoknak, kategorikus imperatívusszá vagy egyszerűen aranszabállyá lehet átalakítani. A kérdés így hangzik: „Ha kritikai művet ír, kívánja-e, hogy figyelmen kívül hagyjam az *ön* szándékát és eredeti jelentését? Miért mondja azt nekem: »Egyáltalán nem erre gondoltam«? Miért kér, hogy az ön írásainak olvasásakor tiszteljem a nyelv etikáját, ha ön nem tartja tiszteletben azt, midőn mások írásait olvassa?” Egyáltalán nem meglepő, hogy Roland Barthes kedvetlen lett, amikor Raymond Picard eltorzította az ő szándékait. Alig van kritikus, aki ne mutatna erkölcsi felháborodást, ha szándékait valaki más bírálatában vagy értelmezésében eltorzítja. Az irodalmárok érzékenysége egyoldalú, és ez következetlenségre mutat: két mércét használnak, egyet az általuk értelmezett szövegek, egy másikat a saját értelmezésük megítélésekor. Ahhoz a bérlőhöz hasonlítanak, aki minden tulajdon újra felosztását követeli, de a föld, a pénz, a lovak, a háromfi és a tehenek felosztása után így szól: — A pokolba, a disznók mind nekem járnak.

Az értelmezői hivatás mindig erkölcsi kötelezettséggel jár. Frederick Crews és mások újabban arra emlékeztettek bennünket, hogy kötelezettségek hárulnak ránk, mert az értelmezés ideológiát tételez fel, és így sosem teljesen

független a társadalmi cselekvéstől. (Aki nincs velem, az ellenem van.) Hozzátehetjük, hogy a hivatásos értelmező a közös ismereteknek is a lekötöztetettje, nemcsak a többi társadalmi értéknek, a közös ismeret pedig az értelmezés közös normáját tételezi fel. De félretéve az ilyen közösségi felelősségeket, az értelmező éppúgy alá van vetve a beszéd alapvető erkölcsi követelményének, mint bárki más. Az ő esetében ez annyit jelent, hogy tisztelnie kell a szerzői szándékot. Ez indokolja, hogy erkölcsi vonatkozásban az eredeti jelentés azonos „a legmagasabb rendű jelentéssel”.

(Fordította: Szegedy-Maszák Mihály)

(*E. D. Hirsch, jr.: Three Dimensions of Hermeneutics*)

(A jelen tanulmány a *New Literary History*, Vol. III, No 2, Winter, 1972 számában jelent meg először. Fordításunk a Kiadó írásbeli engedélye alapján készült.)

R. S. CRANE

*A kritika nyelvének sokfélesége*

## I.

Nagy megtiszteltetésnek tartom, hogy meghívtak ezeknek az előadásoknak\* a megtartására, s ezt mással aligha fejezhetném ki jobban, mint azzal, hogy témaválasztásommal szorosan kapcsolódok Alexander professzor irodalomtudományi munkásságának állandó és központi kérdéseihez — amelyektől, mint gyakran hallottam, a legkisebb elkalandozást sem engedélyezte magának. Így jutottam el a költészet struktúrájának problémájához, különösen ha a „költészet” szót valamennyi „szóművészeti” alkotásra vonatkoztatjuk, amint én a továbbiakban teszem. Az így tágan értelmezett költészet struktúráját választotta már Arisztotelész is vizsgálódásai központjául a rendszeres kritika kialakulásának idején; s azóta is majd minden kritikus, bármennyire is lekötötték érdeklődését egyéb kérdések, szükségesnek találta, hogy legalább mellékesen foglalkozék azzal a nyilvánvaló ténnyel, hogy a költői művek meghatározott rendszer szerint felépített alkotások [ordered compositions], amelyeknek jellegzetes vonásait a „forma”, „szintézis”, „egység”, „tagolódás”, „elrendezés”, „szerkezet”, „designé” és hasonló címszavak alatt kell tárgyalnunk. A kérdés örök érvényű fontosságát jelzi az is, hogy napjaink legbefolyásosabb kritikusai közül nem egy ismét ezt tekinti „új” poétikája központi problémájának, s éppen e kérdés előtérbe állítása alapján különböztetik meg költészetelméleti munkásságukat elődeikétől. Míg korábbi kritikusok — mint gyakran halljuk — tévesen azt feltételezték, hogy egy költői mű értéke azonos részeinek összesített értékével, s ennek megfelelően a nyelv vagy az érzelem „helyi” szépségeire összpontosították figyelmüket (vagy, mint a korai Shakespeare-kritika, pusztán a szereplők emberi vonásaira, tekintet nélkül az őket körülvevő darabra), a XX. század legjobb kritikusai éppen ennek az ellenkezőjét vallják. Felfedezték, hogy a költői mű (legalábbis a jó mű) belső szerkezettel bíró egész („patterned whole”), melynek részei „szerves kapcsolatban” állnak, a költői művet tehát csak „a struktúrára vonatkozó terminusokkal” lehet adekvát módon leírni, s a kérdés, amelyet a mű elemeivel kapcsolatban fel kell tennünk, „nem az, hogy önmagukban tetszetősek, értékesek, vagy költőiek-e, hanem, hogy a többi elemhez illeszkedve szolgálják-e a költő szándékának megfelelő hatást”.<sup>1</sup> Nem meglepő tehát, hogy századunk sok kritikusa szerint a kritikaelméletnek mindennek előtt annak a „struktúrának” a természetét kell meghatározni, amely a költészetet megkülönbözteti a nyelv egyéb alkalmazási lehetőségeitől, illetve, hogy ezek a kritikusok a „strukturális elemzés” kifejezést tartják vers-, regény- és drámaelemzéseik legáltalánosabb leírásának, s könyveik és tanulmányaik lapjain hemzsegnak az olyan terminusok, mint „organikus egység”, „pattern”, „ritmus”, „fejlődés”, „a téma kibontása”, „visszatérő képvilág” és „teljes jelentés”.

Tárgyam így egyszerre ósrégi és modern; ez a tény azonban, bár biztosítja jelentőségét az irodalmi és humán kutatások területén, azt is sugallhatja, hogy ma már lehetetlen különösebben új vagy hasznos dolgokat mondani róla. Mit tehetnénk hozzá ahhoz, amit századok során megvitattak? Ugyancsak keveset, mondanám én is, ha arra a kérdésre kellene didaktikus és egyértelmű választ találnunk, hogy mi a költészet struktúrája általában, vagy a költészet ágazatainak valamelyikében. Tudniillik így fogalma-

\* A Torontói Egyetemen az 1951/52 tanévben tartott Alexander-előadások  
(A szerk.)

†

<sup>1</sup> CLEANTH BROOKS — ROBERT PENN WARREN: Understanding Poetry. (Átdolgozott kiadás New York, 1950.); CLEANTH BROOKS: The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry. New York, 1947. 178.



zódott meg a probléma valamennyi kritikus művében, aki ezzel foglalkozott, a görögöktől napjainkig. Az eredmény pedig, még ma is, a legkülönbözőbb és minden látszat szerint ellentmondó megoldások káosza, amelynek láttán kétségtelenül hiú vagy elbizakodott próbálkozásnak tűnhet újabbak keresése.

Nehéz a kérdésnek olyan aspektusára lelni, amellyel kapcsolatban nincsenek gyökeresen eltérő kritikusai vélemények. Arisztotelészt és Cleanth Brooksot olvasva megfigyelhetjük, hogy számukra a struktúra kérdései a legfontosabbak, hiszen valamennyi egyéb kategóriát és meghatározást, amelyet használniuk kell, valamilyen módon ez alá rendelnek; úgyhogy okfejtésük, bár teljesen eltérő módon, lényegében arra keres választ, hogy hogyan szerkesztődik meg a költemény. Aztán tovább olvasunk, és felfedezzük, hogy számtalan más ókori és modern kritikus költészetelméletében a struktúra gondolata (az anyag művészi megszerkesztésének értelmében) vagy viszonylag csekély jelentőséggel bír (mint pl. Samuel Johnson esetében), vagy másodlagos tényezőként szerepel egy olyan fogalomparban, amelynek primér tagja — hogy csak néhány példát említsünk — néha a „szubsztancia” (mint A. C. Bradley-nél), néha a „funkció” (mint Kenneth Burke-nél), néha a „textúra” (mint John Crowe Ransomnál), s néha akár maga az „élet” is (mint H. G. Wells és Henry James jólismert vitájában). Hasonlóképpen szembeszökő eltéréseket találunk azok között a kritikusok között, akik, mint Arisztotelész, a költészetben különböző struktúrákat egy bizonyos típusra nem redukálható sokaságát látják, s a másik csoport között, akik, mint megint csak Cleanth Brooks, azt állítják, hogy a költészetre egy alapvető struktúra jellemző, s arra törekszenek, hogy meghatározzák az egyébként annyira különböző művek, mint az *Odüsszeia*, *A puszta ország*, a *Könnyek*, *hiú könnyek* vagy a *Fürtrablás* közös szervező elvét, „pattern”-jét.<sup>2</sup> De ez a két utóbbi csoport sem alkot egységes iskolát. Az első csoport kritikusai szemében a tragédia struktúrá-  
tis jegyei például szükségszerűen különböznek a komédiától vagy a lírától, de ritkán történt még még a kritikának ezen az irányzatán belül is, hogy a tragédia sajátos struktúráját teljesen hasonlóan fogalmazták volna meg a *Poétika* óta megkísérelt számos leírásban; s a második csoport kritikusai nem kisebb változatosságot mutatnak annak az univerzális strukturális jegynek a kutatásában, amely a költészetet mint egységes egészt megkülönbözteti minden egyébtől. Az, hogy a költészetet egy vagy több alapvető struktúrára épülnek látjuk-e, s hogy az egyes esetekben miben találjuk meg ezt a struktúrát, nyilvánvalóan a struktúrát leíró terminusok jellegétől függ; ezeket pedig néha azon az alapon választották meg, hogy a költészet struktúrája *sui generis*, elemzéséhez tehát olyan műszavakra van szükség (mint pl. Arisztotelésznél a cselekmény, jellem, gondolat, fordulat, felismerés és hasonló), amelyeknek technikai jelentése a poétika területére korlátozódik; máskor viszont azon az alapon, hogy ennek a struktúrának ki-elégítő leírása csak más művészeti vagy tudományágak területéről kölcsönzött analógiák segítségével lehetséges. A kritikusok nagy többsége ez utóbbit vallotta és vallja; s mivel annak, hogy valamire érzékletes analógiát találjunk, korlátlan lehetőségei vannak, a legváltozatosabb struktúrákat tulajdonították a költészetnek általában, illetve egyes ágazatainak, attól függően, hogy a terminusok, amelyek ezeket leírták, a grammatika, vagy a logika, a festészet, zene, az analitikus pszichológia, vagy (mint napjainkban igen gyakran előfordul) a rítus, a népmese vagy a mítosz antropológiai vizsgálatának szótárából származnak.

Az ilyen mérvű elméleti eltéréseknek szükségképp tükröződniük kell az egyes művek megítélésében is. Nem hiszem, hogy végigfutván azon, amit egy költemény struktúrájáról különböző kritikusok mondanak, a legtöbben kísértést nem éreznének, hogy felkiáltunk: ezeknek az elemzéseknek a szerzői nem olvashatták ugyanazt a szöveget! Például Shakespeare *Macbeth*-jét a *Hamlethez* képest igazán nem tarthatjuk különösen bonyolult műnek. Mégis több szót igényelne, mint amennyit rá tudok fordítani, hogy csak megközelítőleg is érzékeltethessem, csupán az elmúlt húsz év kritikái milyen gazdag változatossággal határozták meg a dráma egységesítő formáját [unifying form]. Az egyik iskola szerint a rendező elv a konkrét emberi cselekvés, melyet a dráma ábrázol — ennek a cselekvéssornak kell belőlünk olyan érzelmeket kiváltania, amilyeneket hasonló valóságos cselekvések váltanának ki, a dráma keltette illúzió segítségével, amely a hőst s a szereplők többségét lényeges vonásaiban hozzánk hasonló férfiakként és nőknek látatja. Struktúrájának ilyen értelmezése szerint a dráma a szó szoros értelmében tragikus utánzás, következésképpen elemzésében helyénvaló az arisztotelészi *Poétika* kategóriáinak használata. De ha ezek után feltesszük a kérdést: mi is hát ez az utánzott cselekvés, és miben rejlik tragikus jellege, rájövünk, hogy ugyanennek az iskolának különböző kritikusai a *Macbeth* cselekményét két gyökeresen ellentétes módon képesek

<sup>2</sup> CLEANTH BROOKS: *The Well Wrought Urn*. 179., 191.

értelmezni; egyrészt, mintegy módosított arisztotelészi típusú tragédiát, amelyben egy potenciálisan jó ember szenvedésének és a nagy kísértés súlya alatt bekövetkező erkölcsi összeroppanásának látványa szánalmat (ha esetleg fenntartásokkal is) és félelmet kelt bennünk;<sup>3</sup> másrészt viszont mint a megtörés tragédiáját, a *III. Richárd*-hoz hasonló, de annál mélyebbre hatoló művet, amelyben sorozatos bűntettek következményeként éri a hőst a megérdemelt katasztrófa, s a katartikus érzés nem a szánalom, hanem az igazságszolgáltatás látványából fakadó elégedettség.<sup>4</sup>

Ugyanezeknek az éveknek számos más kritikus a vizsgált művet eleve kétségbe vonta azt a feltételezést, amelyen a fenti két ellentétes felfogás alapszik. Olyan hibát követünk el, mondják ezek, amely méltatlan Shakespeare zsenijéhez, s nem válik díszére a költő korával vagy a költészettel kapcsolatos ítéleteinknek sem, ha a *Macbethet* (sőt, a nagy tragédiák bármelyikét) elsősorban egyáltalán drámának tekintjük, a szónak az Arisztoteléstől Bradley-ig és William Archerig általánosan használatos értelmében. De ha nem dráma, vagy legalábbis nem „valóságos” [„realistic”] dráma, akkor hát micsoda? És itt ismét különféle válaszok között válogathatunk, s ezek csak abban a kiindulópontban egyeznek, hogy ha a *Macbeth* valóban olyan nagy mű, mint amilyennek mindig is tartottuk, akkor alapvető [controlling] struktúrája nem adódhat, mint a másik iskola kritikusai mondják, a szó szerint értendő, konkrét cselekvések, hanem csupán a jelentések rendszeréből. A „pattern”, mondja az egyik kritikus, kettős: erkölcsi vagy vallásos allegória, „a gonoszság hatalmának támadása az emberi személyiség ellen, és a lélek elpusztítása”, és politikai allegória, amelyben a természeti és természetfeletti gonosz erők, melyeknek a Macbeth-pár egyszerre ügynöke és áldozata, megölik az isten-királyt és diadalmaskodnak az állam felett, amíg el nem érkezik a szabadulás ideje Isten és Szt. Columba kegyes Skóciájának győzelmes követivel.<sup>5</sup> Egy másik kritikus szerint a dráma nem is allegória a szó szabatos értelmében, hanem két univerzális mítosz költői előrevetítése: egyrészt Shakespeare „pokolraszállása”, *Infernója*, másrészt tavaszmitosza, Macbeth zsarnoki uralma két jótékony uralkodó, Duncan és Malcolm között nem lévén más, mint „a tél, amely visszatér a korai kitavaszkodás után, hogy aztán legyőzessék az igazi tavasz által”.<sup>6</sup> Egy harmadik kritikus a darabot drámai formában megírt „költemény”-nek nevezné és *A puszta országgal* helyezné egy sorba; olvasáskor, mondja, nem az ábrázolt tettek és szereplők emberi vonásait kell megfigyelnünk, hanem azt a módot, ahogyan Shakespeare sajátos nyelvhasználatával egységet és érzelmi energiát ad a jó és gonosz, rend és anarchia, valóság és látszat, bizonyosság és kétség témájának.<sup>7</sup> És végül, ismét egy újabb kritikus számára a *Macbeth* igazi alakja a halál és az élet erőinek metafizikus víziója, amelyet tökéletesebben közöl képzeletünkkel a dráma képeinek statikus rendszere, mint narratív cselekménye; mikor gondolatvilágunkat ezekre a képekre hangozzuk, felismerjük, hogy az egész darab „a pusztítás és a teremtés párviadala: gyomorszorító robbanással elszabadulnak és erőszakkal árasztják el a földet a halál és gonoszság fantazmagóriái, és egy ideig diadamaskodik a gyilkos agónia; majd görcsök közepette új születés jön, maga is rendetlen és természetellenes ebben a rendet nélkülöző világban; végül a teremtés új fázisának szilárdabb harmóniája foglalja el a káosz helyét. A csecsemő-békét trónra emelik.”<sup>8</sup>

És így folytathatnám a végtelenségig. De vizsgálódásaink tanulsága már nyilvánvaló. Egyszerűen csak annyi, hogy mielőtt egyáltalán valamelyes biztonsággal kísérletezhetnénk előadásaink tárgyának újszerű megközelítésével, először valahogyan magyarázatot kell adnunk arra a bábeli zűrzavarra, ellentmondó tanok és értelmezések tömegére, amely a kritika történetének e késői szakaszában körülveszi a költészet struktúrájának problémáját.

<sup>3</sup> L. például a JOHN DOVER WILSON-féle *Macbeth*-kiadást. Cambridge, 1947. LII–LXVIII.

<sup>4</sup> L. például a KENNETH MUIR-féle *Macbeth*-kiadást. London, 1951. L–LIV.

<sup>5</sup> ROY WALKER: *The Time is Free*. In: *A Study of Macbeth*. London, 1949., különösen XIV–XV. és 64.

<sup>6</sup> HAROLD GODDARD: *The Meaning of Shakespeare*. Chicago, 1951. 520.

<sup>7</sup> L. C. KNIGHTS: *How Many Children Had Lady Macbeth?* In: *Explorations*. London, 1946. 16–36.

<sup>8</sup> G. WILSON KNIGHT: *The Imperial Theme*. London, 1939. 153.

## II.

Első pillanatban úgy tetszik, csupán három követhető út áll előttünk. Legkönnyebb lenne ugyanazt a negatív következtetést vonni le a véleménykülönbségek fenti listájából, amit a Montaigne- vagy Mandeville-féle szkeptikus írók vontak le filozófusok polémiáiból és összeegyeztethetetlen elveiből: tudniillik, hogy a kérdés megválaszolására semmi remény, lévén a kritika, akárcsak a filozófia, vélemény dolga. Másodszor, követhetnénk sok természettudósoknak, a modern nyelvtudomány leghaladóbb képviselői többségének és azoknak a mai filozófusoknak a példáját, akik szerint időpazarlás bárkit olvasni, aki Bertrand Russell és G. E. Moore előtt működött; és megkülönböztethetnénk tárgyunk két történeti fázisát: a múltbeli, vagy tudomány előtti szakaszt, amelyben elkerülhetetlen a zavar és a tévedés, mivel még nem találták meg a helyes vizsgálati módszert, és a jelenlegi vagy most kezdődő fázist, amelyben, hála a hibátlan eljárás felfedezésének és a szükséges segédtudományok, például a pszichológia, a modern nyelvészet, vagy az antropológia kialakulásának, a kritika végre azon a ponton van, hogy mind erre, mind egyéb problémáira valós megoldásokat képes kidolgozni. Ebben az esetben elvethetnénk mindazt, amit korábbi kritikusok mondtak a költészet struktúrájáról, megannyi tévedést vagy részgazságot, amelyek Freud, Jung, Bloomfield és Frazer után már bajosan tartható feltételezéseken alapulnak; és könnyű lelkiismerettel csatlakozhatunk korunk függetlenségének ékesen szóló kiáltványához, ahogyan azt I. A. Richards *Principles of Literary Criticism*jének első fejezetében olvassuk: „Néhány feltételezés — mondja —, némi kioktatás, sok különálló jó észrevétel, pár ragyogó találat, jó adag retorika és alkalmazott költészet, kimeríthetetlen zűrzavar, elegendő dogma, nem kevés előítélet, hőbort és rögeszme, bőven adagolt homályosság, csipetnyi valódi gondolat, mindenféle kőszá ötlet, sokat sejtető célzás, vaktáncok megköcsöztetett *aperçus*: túlzás nélkül állíthatjuk, hogy ezekből, s effélékből tevődik össze a ma használatos kritikai elmélet.”<sup>9</sup> Végül, harmadszorra, ha a fentiek kissé végtelennek tűnnének, megkísérlelhetjük, hogy úgy oldjuk fel a költészet struktúrájával kapcsolatos kritikusi elméletek ellentmondásait, ahogyan Ciceró tette a korábbi és kortársi filozófusok nem kevésbé ellentmondó erkölcstani teóriáival: megkeressük bennük mindazokat a részleges igazságokat, amelyekre tárgyuk vizsgálatakor rábukkantak, s módot találunk arra, hogy ezeket összehangoljuk egy új, átfogóbb kritikai rendszer keretei között.<sup>10</sup>

Fontoljuk meg mégis, vajon valóban csak ez a három lehetőségünk van-e arra, hogy a kritikai elméletek és ítéletek ellentmondásait helyükre tegyük. Már az első pillanatban észre kell vennünk, hogy látszólagos különbségeik ellenére, mind a három ugyanazon a feltételezésen alapul. Feltesszük ugyanis, hogy az a kérdés, amely a költészet, illetve egyes költemények struktúrájával kapcsolatos eltérő kritikusi vélemények középpontjában áll, egy és ugyanaz a kérdés, s éppen ezért (ha csak nem olyan kérdés, amelyet egyáltalán nem lehet objektíve megválaszolni), a tudásanyag gyarapodása és a módszerek tökéletesedése nyomán joggal várhatunk, legalábbis távolilag, egy bizonyos helyes választ. Ha például felmerül, hogy milyen természetű struktúrája van a költészetnek vagy a tragédiának, hogy mi a *Macbeth* alapstruktúrája, vagy milyen szerepet tölt be ebben a drámában a rosszul illő ruhák visszatérő költői képe vagy Malcolm és Macduff hosszú jelenete a negyedik felvonás végén, magától értetődőnek tetszik, hogy ezek a kérdések egyformán egyértelműek, legfeljebb megoldásuk igényel más-más eszközöket — mint mondjuk, jelen pillanatban az atomszerkezet, vagy az emberi szem szerkezete, vagy az, hogy hogyan állt össze a *Hamlet* első quartója. Ez utóbbiaknál azonban szembeszökő, hogy a természettudósok és bibliográfusok milyen tekintélyes számú következtetésben egyetértettek; abból tehát, hogy a tragédiával, a *Macbeth*tel, vagy a költészet struktúrájával foglalkozó kritikusoknál szó sincs ilyen egyetértésről, természetesen követhetnének vagy az, hogy a kritika hiábavaló és értelmetlen foglalatosság, vagy az, hogy a kritikusok még nem tudják, vagy csak most kezdik megtanulni mesteriségük lényegét.

A következtetés valóban természetesen kínálkozik — feltéve, hogy elfogadjuk a kiindulópontot. Én viszont éppen ezt akarom megkérdőjelezni, legalábbis az általában használatos naiv formájában, azon az alapon, hogy figyelmen kívül hagy egyet abból a három, egymástól függetlenül változó tényezőtől, amely az egyszerű véleménynyilvánításon, vagy a mű kiváltotta érzelmi hatás ecsetelésén túlmenő kritikai írások jellegét

<sup>9</sup> I. A. RICHARDS: *Principles of Literary Criticism*. London, 1925. 6.

<sup>10</sup> Két ilyen kísérlet a közelmúltból: MURRAY KRIEGER: *Creative Criticism: A Broader View of Symbolism*. Sewanee Review LVIII. (1950) 36—51., és R. P. BLACKMUR: *The Lion and the Honeycomb*. Hudson Review III. (1951) 494—507.

meghatározza. A tényezők egyike maga a kritikus: bizonyos érdeklődési körrel, bizonyos intellektuális képességekkel, bizonyos olvasottsággal és információkkal rendelkező és bizonyos típusú és színvonalú ízléssel és érzékenységgel megáldott ember. A második tényező az a tárgy, amellyel foglalkozik, a szó legközönségesebb értelmében: az objektíve létező szöveg, vagy szövegcsoporthoz, amelyre utal, mikor például a *Macbeth*-ről, Shakespeare-ről, vagy a tragédiáról beszél. Ezek nyilvánvalóan bármelyik kritikusra nézve meghatározzák, hogy milyen mondanivalója lehet; de hiányos lenne a kritikáról alkotott képünk (s félreértésekre és igazságtalan ítéletekre adna alkalmat), ha megelégednénk azzal, hogy csak ennek a két tényezőnek a kölcsönhatását keressük valamely kritikai műben, s nem ismernénk fel, hogy a kritikus által elemzett „tények” vagy „tárgyak” milyensége a kritikus kijelentéseiben nem csupán a kritikus emberi elfoglaltsága által többé-kevésbé módosított „igazi” vagy objektív természetüktől függ, hanem — ugyanakkor és ettől függetlenül — annak az érvelésnek a belső szükségszerűségeitől és lehetőségeitől is, amelyet a kritikus köréjük felépít. Minden kritikai mű, könyv vagy tanulmány, amely összefüggő gondolatrendszerrel bír, olyan tételek halmaza, amelyeknek jelentéséről és érvényességéről csak akkor ítéltethetünk, ha megtaláltuk a kritikus által elképzelt kérdést, amelyre a tételeket válaszul szánja. Ez ismét nyilvánvaló; viszont általában elfelejtik, hogy egyetlen kérdésnek, vagy problémának sincs abszolút státusza vagy elkülöníthető jelentése, és mind tartalmában, mind a reá adott válasz feltételeiben a környező érvelés teljes kontextusától függ. Ez a kontextus pedig, ha már a kritikus kiválasztotta vagy megalkotta, független a „dolgoktól”, de még magától a kritikustól is: terminusok egyedi és véges rendszere, amelyben minden terminus referáltja [„referent”] függ a terminus és valamennyi egyéb terminus, (ill. az elemzésben alkalmazott fogalmi elem) logikai kapcsolataitól, és végső soron az elemzés tárgyával és módszerével kapcsolatos alaptételektől.

A kritika ilyen értelmezése mellett szól, hogy megfelel korunk intellektuális fejlődése egyik legjelentősebb vonásának (bár semmiképp nem alapoznám álláspontomat erre az egyetlen tényre). Tudjuk, hogy a XX. századi filozófiában a hangsúly áttolódik az objektív dolgok természetének, vagy a szellemi képességeknek és megnyilvánulásainak a vizsgálatáról a szimbólumok jellegének, szerveződésének és használatának vonatkozásaira. Ennek a forradalmi változásnak közvetlen eredményei között kétségtelenül megtaláljuk a filozófiai érdeklődés nagyarányú leszűkülését, és olyan dogmák felállítását, amelyek a maguk módján ugyanolyan merevek, mint a múlt dogmái. Áldásosabb következményei közül viszont nem szabad kifelejtenuünk, hogy nyomában új módon kezdtek értékelni azt a döntő fontosságú szerepet, amelyet a nyelv nemcsak tudásanyagunk kifejezésében, hanem meghatározásában is játszik. Azóta talán tisztábban látjuk, hogy a nyelv nem csupán a kommunikációnak és a művészi alkotásnak eszköze, hanem — mint Edward Sapir megjegyezte — „a felfedezés és a megértés is, és nemcsak abban az egyszerű értelemben, hogy a köznevek és gyűjtőnevek segítségével eljuthatunk az egyedi gondolatától a fajták és csoportok gondolatáig, de sokkal tágabban értelmezve azért is, mert a nyelvi formák bizonyos mértékig előre megszabják számunkra a megfigyelés és értelmezés bizonyos módjait”.<sup>11</sup> [Fabricius F. ford.] Erről a kiindulópontból jutottunk el odáig, hogy minden tudományt és elméletet elsősorban erősen specializált nyelvi konstrukciónak tekintsünk: válogatott terminusokból és meghatározásokból, és alkalmazásuk szabályaiból összeálló koherens „rendszernek” [framework] — hogy a jelenleg használatos szlenggel éljünk —, amelyre át kell fordítanunk az egyes dolgokkal kapcsolatos valamennyi megfigyelésünket, hogy vonásaikból és viszonyaikból ellenőrizhető jelentést rajzolódjék ki. Így tehát minden vizsgálódásunkban többé vagy kevésbé önkéntes és szorgos foglyai vagyunk a „nyelv” (ebben a származékos értelemben) általunk választott speciális rendszerének; csak ennek a rendszernek a keretei között nyilváníthatunk valamit jelentéssel bíró „ténynek”, vagy tulajdoníthatunk döntő fontosságot az általunk feltett kérdéseknek; és kérdéseink és megoldásaink igen eltérőek lesznek, még ha állítólagos tárgyak változatlan marad is, annak a rendszernek sajátos fogalmi és logikai felépítésétől függően, amelyet történetesen használunk. Más jellegűek lesznek például, ha a rendszer elemei mindennapi tárgyak, pl. szék, asztal és hasonlókné, mint ha a terminusokat a közvetlen érzéki tapasztalatok köréből választjuk, és ismét más, ha a rendszer szókínese, mint a matematikai fizika esetében, a teljesen absztrakt jellegű tér-idő-esemény viszonyokra korlátozódik.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> L. Language c. cikkét, in: *Encyclopaedia of the Social Sciences* IX. (1933) 155–68.

<sup>12</sup> A példák WARNER A. WICK tanulmányából származnak: *The „Political” Philosophy of Logical Empiricism. Philosophical Studies* II. (1951) 51–52.

Némelyik ezek közül a rendszerek vagy rendszerezett nyelvek közül, amelyek a világgal kapcsolatos jól átgondolt ismereteinket tartalmazzák és kialakították, talán egy adott időpontban szilárdabbnak tűnik, mint a többi. Nagymértékben szilárd, kialakult képet nyújt — hogy visszatérjek korábbi példáimhoz — napjaink magfizikája, a modern szemészet, és a nyomtatott szövegek bibliográfiai vizsgálata; következésképpen az olyan problémákról, mint az atomszerkezet, az emberi szem felépítése, vagy a *Hamlet* első *quartójának* forrásai, elmondhatjuk, hogy e területek minden szakembere számára valóban azonos dolgot jelentenek. A gondolkodás történetében azonban ez a helyzet mégis inkább kivételesnek, mint általánosnak számít. A tudomány egységessége, módszerének legáltalánosabb — és leghasználhatatlanabb — tételei kivételével, még mindig távoli és alighanem megvalósíthatatlan ábránd; és azokon a területeken, amelyek nem a külső természettel, hanem az ember viselkedésével és produktumaival foglalkoznak, mindig is szembeszökő volt a bizonytalanság és a párhuzamos rendszerek vetélkedése. Többek között ezért volt olyan nehéz dűlőre jutni például a külpolitikával foglalkozó vitában, amely az első világháború óta napirenden van az Egyesült Államokban. A résztvevők közül kevesen ismerték fel, hogy ebben a vitában kezdettől fogva — számos körülményes és zavarba ejtő probléma mellett, sőt felett — ott húzódik az alapvető kérdés, hogy milyen nyelvet kell a hasonló jellegű témák megbeszélésénél használni: főleg erkölcs-tani terminusokból álló nyelvet-e, s ezzel a nemzetközi politikát színpadi melodráma cselekményéhez tenni hasonlóvá; vagy a polgári büntetőjog mintájára alkotott nyelvet, aminek következtében a politika központi problémája a nemzetközi méretű bűntények megelőzése és büntetése lenne; vagy éppen egy, úgymond, „realista” nyelvet, amelyben jellemző módon a nemzeti érdek és a hatalmi egyensúly kérdései kerülnek a középpontba.

### III.

Előadásaim alaptételének tehát a következő állítást szánom: Az irodalomkritika soha nem volt és ma sem egységes tudományág, amelyhez művelői részleges és sohasem teljesen kielégítő felfedezésekkel járulnak hozzá, hanem különböző, többé-kevésbé összehasonlíthatatlan „rendszerek” vagy „nyelvek” halmaza, amelyek bármelyikében egy adott kérdés, mondjuk a költészet struktúrája, szükségszerűen mást jelent és más válaszra számíthat, mint a többi, ugyanezzel foglalkozó rivális kritikai nyelvben.<sup>13</sup> Az, hogy még a legtudatosabb kritikusok sem igen táplálnak hasonló véleményt a kritikáról, nem kielégítő ellenvetés. A nyelv sokfélesége ebben az értelemben elfogadott, magunkévá tett alapelvek, meghatározások és módszer kérdése, s mint ilyen, legfeljebb közvetett módon mutatkozik a kritikus érvelésének felszínén — ezért nem valószínű, még vélemények ütközése esetén sem, hogy a kritikus kénytelen lenne tudomást venni róla. Inkább arra vonatkozik, hogy *mivel*, s nem *arra*, hogy *miről* gondolkodik a kritikus, érvelése egészének implicit szerkezetére és kibontására, s nem a megfogalmazott doktrínára, amelyet ismertetni akar. A sokféleség létezését és fontosságát még jobban leplezi az, hogy van egy sereg terminus és közhely, amely szívósan tartja magát az európai kritikában (mint maga a „struktúra” vagy a „költészet”, a „tragédia” vagy a „cselekmény”), s a különböző kritikusok azonos szóhasználata eredményesen kendőzi az elméleteikben rejlő gyakran igen éles elvi és módszertani ellentéteket. Végül is nem könnyű felfedezni, hogy egy szerző nem ugyanarról beszél, és nem ugyanolyan módon érvel, mint én, bár álláspontjának kifejtésében történetesen ugyanazokat a hagyományos megfogalmazásokat használja! A valódi tényállás azonban igen gyakran kideríthető, ha két azonos terminológiát alkalmazó nyilvánvalóan komoly és intelligens kritikus homlokegyenest ellenkező felfogásának összeütközésével találkozva, vállalkozunk arra, hogy feltárjuk a meghatározások és feltételezések rejtett struktúráit, amelyek a két különböző érvelés alapul.

Tanulságos példa lehet L. C. Knights híres tanulmánya, a *Hány gyereke volt Lady Macbethnek?*, amelyben megkísérli, hogy megszabadítsa Shakespeare olvasóit azoktól a véleménye szerint hibás nézetektől, amelyeket A. C. Bradleynek a shakespeare-i tragédiáról szóló klasszikus előadásai erőltettek — úgymond — rájuk.<sup>14</sup> A legkártékonyabb ezek közül az a dogma lenne, amely szerint Shakespeare „elsősorban nagyszerű

<sup>13</sup> Ennek a felfogásnak néhány másféle megfogalmazását kidolgozására l. *Critics and Criticism. Ancient and Modern.* Ed. R. S. CRANE. Chicago, 1952. 5–12., 148–49., 174–75., 463–545., 546–52. L. még RICHARD McKEON: *Philosophy and Method.* Journal of Philosophy XLVIII. (1951) 653–82; *Semantics, Science and Poetry.* Modern Philology XLIX. (1952) 145–59; és *Freedom and History.* New York, 1952.

<sup>14</sup> L. *Explorations*, 1–18. és különösen 1., 4., 10.

„jellembrázoló művész”, következésképp a drámák tanulmányozóinak elsőrendű feladata az, hogy kimutassák, milyen csodálatraméltóan ismeri a költő a válságba jutott emberi természetet, amint erről főleg tragédiái tanúskodnak. Bármilyen kiváló kritikus is Bradley — így az érvelés —, nagyon rossz szolgálatot tett Shakespeare-nek, amikor annyi oldalt szentelt a drámái hősök részletes lélektani és erkölcsi elemzésének, míg a drámák nyelvvel és költői formájával alig foglalkozott; de még inkább, mikor tovább élte a rossz hagyományokat, úgy ír Shakespeare hőseiről, mintha valódi személyek lennének, akiknek az életét akár gondolatban ki is terjeszthetnők, túl azoknak a drámáknak a keretein, amelyben szerepük van. Ha valaki így ír, mondja Knights, akkor nem veszi tekintetbe azt az alapvető tény, amelyet C. H. Rickword fogalmazott meg: azt, hogy egy dráma vagy regény „szereplői”, akárcsak „cselekményük”, csak annyiban léteznek, amennyiben az olvasott szavakból „leülepednek” az olvasó memóriájában, s mint ilyenek, pusztán kritikai „absztrakciók”, s csak a mű „totális befogadásának” kárára figyelhetünk rájuk. Továbbá: elfelejti, hogy Shakespeare darabjai nem egyszerűen drámák, hanem „drámái költemények”, amelyeknek az a célja, hogy „gazdag és rendszerezett tapasztalatokat közöljenek szavak útján”; tehát az egyetlen gyümölcsöző megközelítési mód nem lehet más, mint „a verselés minőségének, a ritmusnak és a költői képek rendszerének, a szavak irányított asszociációinak, érzelmi és értelmi hatásának gondos és érzékeny tanulmányozása — azaz röviden: Shakespeare nyelvhasználatának gondos és érzékeny tanulmányozása”.

Azért választottam ki ezt a vitát, mert úgy találom, könnyen megoldható az általam ajánlott hipotézis alapján. Tegyük fel, hogy kritikusok vagyunk, akiket az a valami érdekel, amit „költészet”-nek hívunk. Tegyük fel továbbá, hogy azzal határoztuk meg a „költészet”-et, hogy megkülönböztettük a „drámá”-tól, amikor is a dráma egy „valódi” szereplőket cselekvés közben megjelenítő közönséges prózai darabot jelent; azonkívül úgy fogjuk fel a költői művet, legyen az bármilyen fajta, mint szavak bizonyos meghatározott elrendezését, pontosabban az érzelmi és értelmi hatások összességét, amely megfelel a költő által közölni óhajtott élménynek, s amelyet ezeknek a szavaknak, ilyen elrendezésben elő kell idézniük a helyesen előkészített olvasó agyában. Ebben az esetben természetes lenne, hogy Shakespeare egyik drámájáról írva figyelmünket, akárcsak Knights, elsősorban a dráma kulcsszavaira, képeire és az ezek által felidézett asszociációk és ellentétes jelentések rendjére összpontosítsuk, s ugyanúgy meg lennének győződve arról, hogy „azzal, hogy a hagyományos módon kiemeljük a jellemeket, a cselekményt, vagy bármely egyéb lehetséges absztrakciót, károsítjuk a költészet totális befogadását”. Észünkbe sem jutna, hogy más véleményünk is lehetne. Tegyük viszont fel, hogy egészen másfajta fogalmakkal és terminusokkal láttunk munkához. Vizsgálatunk tárgyának nemét nem „költészet”-nek, „költői drámá”-nak, hanem „shakespeare-i tragédia”-nak tekintjük (ahol a Knights értelmezésében használt „költészet” a technikai eszközök egyike), s ezt nem egy bizonyos művészi formával, vagy a közönségből kiválandó bizonyos reakcióval azonosítjuk, hanem a költő agyában létező elképzeléssel, „az élet tragikus oldalának” képével, „melynek drámái megjelenítésére Shakespeare különböző módokat talált, de mindig erkölcsi vonásokból eredő és azokat tükröző cselekvésekben kifejezve, a *Hamlet*ben, az *Othellóban*, a *Lear királyban* és a *Macbeth*ben. Nem az következne-e ebből, hogy a drámák elemzésénél, Bradley-vel egyetértve, mindegyikből azt próbálnánk újraalkotni, amire Shakespeare gondolhatott megírásuk idején, úgy hogy cselekményük és szereplők — Bradley szavaival — „képeletünkben legalább egy parányit közelebb kerüljenek ahhoz az alakhoz, amelyet alkotójuk képzeletében formáztak”?<sup>15</sup> S nem következne-e az is, hogy az „újraalkotás” sikere minket igazolna, hogy a szereplőkre, mint „a tragikus tény” főforrására koncentráltunk, s nem úgy tekintettük őket, mint a darabok végső, megírt változatának szavaiból kiemelhető „absztrakciókat”, hanem mint valóságos férfiak és nők konkrét mását, mindegyiküket a kész drámában elkövetett tetteiktől többé-kevésbé független lényként, aminthogy kétségtelenül azok voltak az őket megalkotó költő képzeletében? Ismét csak elképzelhetetlen lenne számunkra, hogy annak a terminológiának ismeretében, amelyet a tragédiák elemzéséhez kiválasztottunk, bármilyen más megoldásra juthatnánk.

Összefoglalva, amit az előzőekben mondtam: az ellentét, amely Bradley és Knights között a drámái alakok természetének és jelentőségének kérdésében fennáll, semmiképpen sem olyan, amelyből az egyik oldal igazságának elfogadása után a másik tarthatatlansága következne. Csak abban az esetben lenne ilyen ellentét, ha a két felfogás ugyanazzal a tárggyal kapcsolatban ugyanarra a kérdésre válaszolna; márpedig láttuk, hogy ilyesmiről szó sincs. Bradley arról beszél, hogy a drámák az élet tragikus oldalának szer-

<sup>15</sup> A. C. BRADLEY: *Shakespearean Tragedy* 2. kiad., London, 1929. 1.

zójuk képzeletvilágában élő felfogását tükrözik; Knights szerint viszont a dráma nyomtatott szavak bizonyos meghatározott elrendezésének a megfelelő olvasóra gyakorolt hatásaként létezik. Ezért jelenthetjük ki önmagunk meghazudtolása nélkül, hogy Shakespeare alakjai egyszerre egyéni férfiak és nők, akik az élő személyek valóságosságához hasonló létezéssel bírnak, s ugyanakkor — Rickword kifejezésével élve — pusztán „a memória üledéke”, amelynek „érzelmi vegyértéke” csak „oldatban” van.<sup>16</sup> Más szóval, az ellentét — jóllehet a szóhasználat hasonlósága ezt nagyrészt elleplezi — nem ugyanazoknak a tényeknek ellentmondó értelmezésében rejlik, hogy a bizonyítékok közös halmaza alapján valamelyik oldal javára eldönthetnénk. Itt két teljesen különböző értelmezésrendszerrel van szó, amelyekben a két kritikus által állításuk alátámasztásaként idézett „tények”-et mindkettő számára másképpen határozza meg az az előzetes döntésük, amely a Shakespeare-kritika alapvető tárgyát teljesen eltérő kategóriákban jelöli meg.

#### IV.

Ebből a példából világos lehet, hogy egyetlen kritikus valóságos tárgyát sem lehet pontosan meghatározni a pusztá kijelentéssel, hogy olyan dolgokról beszél, mint a drámai költszet vagy a tragédia, vagy a shakespeare-i tragédia vagy a *Macbeth*. Valóságos tárgya egyik sem ezek közül a dolgok közül önmagában (bármit jelentsen is ez), még csak nem is szükségszerűen az, ahogyan ezek közül valamelyiket akár mi, akár az a másik kritikus, akinek tévedései terítékre kerülnek, értelmezzük. Valójában egyszerűen az az aspektusa vagy aspektusai a megjelölt tárgynak, amelyre vagy amelyekre a kritikus elemzésének szemantikai és logikai felépítésével a figyelmünket irányítja, röviden: amit így elemzése tárgyaként fogott fel. Ilyen értelemben a kritika számára tárgyként kínálózkodó dolgok sora, amely a különböző irodalmi kategóriák jól ismert nevei alatt rejtőzhet, hihetetlenül kiterjedt. Nem is csoda, ha arra gondolunk, hogy a kritika tipikus témái különösen alkalmasak eltérő és változásra hajlamos értelmezések sugalmazására. Van ugyan némi gyökerük az emberi természetben, de nem változhatatlan természeti jelenségek, hanem esetleges emberi konstrukciók formájában léteznek, úgyhogy „igazi” természetük viszonylagos, a természettudományok tárgyaival ellentétben, mindig attól függ, aminek az emberek megalkották vagy tekintették őket; s még ezt a természetet is történetük során gyakran alakította éppen az a számtalan kísérlet, amellyel a teoretikusok a lényegét próbálták megközelíteni. Abban is különböznek az afféle mesterséges produktumoktól, mint lakóházak, autók vagy atombombák, hogy jelentőségük sokkal változatosabb módon nyilvánul meg, s ezért lehetőséget nyújtanak igen eltérő értelmezésekre, vagy a sikerük vagy sikertelenségük megítélése alapjául szolgáló nagyon különböző kritériumok megválasztására. Csoda-e, ha a kritikusok minden korban — különböző gyakorlati célok, vagy filozófiai megfontolások hatása alatt — úgy érezték, hogy szabadságukban áll az irodalmat, vagy a költszetet, vagy bármelyik egyedi művet teljesen eltérő dolgokként felfogni; s ezek természetének különbözősége szükségszerűen sok apró, de döntő jelentőségű vonásban tükröződik az eltérő terminológiákban, amelyeket állításaik kifejtésére használnak?

Nem hallottam még a kritikátörténet vagy -elmélet olyan tudósáról, akinek sikerült volna az afféle eltérések teljes skáláját felderíteni; mindenesetre nyilvánvalóan jóval szélesebb, mint a kritikai megközelítési módok hagyományos klasszifikációja — pl. történeti, életrajzi, lélektani, esztétikai, morális, szociológiai stb. — sejtetné. Szokás például azt mondani, hogy Longinus is, Coleridge is a lélektani kritika művelője; de Longinus tárgya — abban az értelemben, hogy miben rejlenek feltételezéseinek és eszmefuttatásainak döntő vonatkozásai, mi biztosítja rendszerének áttekinthetőségét — az írás valamely általános, a művészet hatáskörébe tartozó minősége, amelynek természete legjobban az olvasókra gyakorolt hatásának leírásán keresztül határozható meg, míg Coleridge tárgya (amikor „költszetről” beszél) elsősorban a költővel veleszületett természetes képesség megnyilvánulása költeményeiben, s legjobban annak a szellemi tevékenységnek viszonylatában írható le, amelyben gyökerezik — „az a szintetikus és mágius erő — mondja —, amelynek jelölésére kisajátítjuk a képzelet [imagination] elnevezést”.<sup>17</sup> És ugyanez történik számtalan általános jelentésű szóval, amelyet maguk a kritikusok használnak az általuk elemzett tárgyak, vagy e tárgyak jellemző vonásai jelölésére — sohasem feltételezhetjük előre, hogy két különböző kritikus azonos szóhasz-

<sup>16</sup> Idézi KNIGHTS: *Explorations*. 4.

<sup>17</sup> *Biographia Literaria*, kiad. J. SHAWCROSS. Oxford, 1970. II. 12.

nálata annak a jele, hogy ezek a kritikusok vizsgálódásaik tényleges tárgyát azonos módon értelmezik, ezzel lehetővé téve következtetéseik közvetlen összehasonlítását, és azt, hogy kijelenthessük: egyikük jobban megközelíti a dolgok valóságos állapotát. Az „utánzás” kifejezésnek döntő szerepe van, mint tudjuk, mind Platón, mind Arisztotelész költészetielméletében; de míg Platón számára univerzális és mindent egységbe foglaló szó, amelyet nemcsak a művészetre, de minden emberi cselekvésre, tudásra, sőt magára a természeti világra is vonatkoztatt, s ennél fogva olyan kifejezés, amely a kritika tárgyát a dialógusokban szerves kapcsolatba hozza minden egyéb dologgal, Arisztotelésznél ellenkezőleg az a funkciója, hogy megkülönböztessen, s általa a költészet, illetve a költői művek bizonyos típusa elkülönül a természettől, a cselekvéstől és a tudástól, hogy a *Poëtika* céljaira specifikus rendezőelveket feltételező, és sem cselekvésekre, sem elméletekre nem alkalmazható módszerek alapján megítélendő konkrét tárgyak csoportját alkossa.<sup>18</sup> Ez olyan gyökeres különbség a két filozófus elemzésének tárgyában, hogy ismeretében igazságtalanok lennének Platónnal, ha azt mondanánk, hogy *Az államban* kifejtett elitítő véleményét a költészetről Arisztotelész „megcáfolta”, mint ahogy Arisztotelésszel szemben sem lenne igazságos, ha azt állítanánk, hogy Platón józanabban szemlélte a költészet és az erkölcsök kapcsolatát. Vagy gondoljunk Dr. Johnson és Ransom „metafizikus költészet”-elemzéseire. Annak ellenére, hogy Ransom pontosan tudja, hogy Johnson hogyan használta ezt a kifejezést, és mindkét kritikus ugyanazokra a XVII. századi költőkre utal, kettőjük tanulmányainak valódi tárgya csupán nevében azonos; Johnson tárgya egy történelmileg elhatárolható költő-„fajta” (race) a Drydent megelőző generációból, amelynek képviselőiben bizonyos szélsőségeket és hibákat vél felfedezni a saját, minden költészeti műre alkalmazott követelményrendszere alapján; Ransom érdeklődésének középpontjában viszont, amint ezt tanulmányának terminológiája kifejezi, nem egy bizonyos költői iskola áll, hanem egy általános költészet típus, amelynek jellegét úgy határozza meg, hogy ellentétbe állítja a két szélsőséget képviselő „fizikális költészettel” illetve „platonikus költészettel”.<sup>19</sup> Ismét azonos terminussal találkozunk de két tárggyal, amelyek egyetlen lényeges ponton sem fedik egymást; s lehet ugyan, hogy szívesebben használjuk a „metafizikus költészet” kifejezést Ransommal együtt elismerőbb értelemben, mint amivel Johnson felruhazza, de nem szabad abba a tévedésbe esnünk, hogy ugyanazt a dolgot dicsérjük.

Ennyi elég is arra, hogy jelezzük a kritikai nyelvek eltéréseinek egyik alapját, amelyre a következő előadások során még számos példát látunk majd. Egy kritikai nyelv azonban több, mint alapvető és gyakran implicit meghatározások véges halmaza, amely mint körülhatárolt fogalmi rendszer, abban a tárgyban jelöli meg vizsgálatának konkrét tárgyát, amelyről éppen beszél. Ezen túlmenően feltételezések specifikus halmaza is, arra vonatkozólag, hogy az elemzésben megkövetelt elveket és megkülönböztetéseket milyen módon kell levezetni, s azután úgy használni, hogy érvényes és releváns információt nyújtsunk az elemzés tárgyának tekintett dologgal kapcsolatban. Egyetlen kritikai írás sem bírhat összefüggő jelentéssel, ha nem ezen a kettős köttéttségen nyugszik; de a két oldal olyan szoros összefüggésben van, hogy egy adott kritikus számára az irodalom, a költészet vagy egy költői mű lényegét éppoly gyakran befolyásolhatja az, hogy az ilyen dolgokkal kapcsolatos elemzések és érvelések lehetséges módjai közül melyiket szereti jobban, mint amennyire a vizsgálat vagy bizonyítás módszerének megválasztására hatással van az, hogy mit tekint irodalomnak vagy költészetnek.

Az alapvető módszernek a kritika történetében fellelhető számtalan elágazása közül szemléltetésül most csupán egyet említhetek. A különbözőség meglehetősen nyilvánvaló, ha összevetjük például Ransom eljárását a költészetről írt tanulmányaiban Longinus eljárásával, ahogyan ez utóbbi megkísérli felvázolni a „fenséges” művészetét. Ilyen művészet lehetséges, érvel Longinus, mert a „fenséges” létezik, mint valóságosan elért konkrét hatás vagy minőség, s ezért a nyelvben is elérhető — olyan hatás, amely teljesen különbözik a retorika meggyőző erejének hatásától, s amelyet mindannyiszor átélünk, valahányszor költői, filozófiai, szónoki vagy történelmi művek olvasásakor olyan részletre bukkanunk, amely önmagunkból mintegy kivetkőzött és eggyé tesz az íróval vagy a szónokkal. A Longinus által felvázolt művészetnek ez az empirikusan ellenőrizhető hatás — amelynek természete a lehetséges ellentéteitől (dagályosság, kimértség, parenthürszon) való megkülönböztetéssel definiálható — lesz majd az elérendő célja, s ennél fogva Longinus vizsgálatának kiindulópontja vagy elsőszámú elve. Ez a vizsgálódás, minthogy tárgya gyakorlati jellegű, szükségszerűen *a posteriori* utat követ az

<sup>18</sup> L. McKEON: in: *Critics and Criticism*. 149—68.

<sup>19</sup> L. Poetry: A Note in Ontology c. tanulmányát, in: *The World's Body* New York, 1938. 111—42.



elérendő hatás természetétől elindulva, hogy megtalálja az ezt kiváltó okokat és feltételeket abban, amit az írónak tennie kell, ha a kifejezés „fenségességét” el akarja érni. A probléma akkor oldódik meg, amikor Longinus megkülönbözteti az irodalomban található „fenséges” hatások öt alapvető forrását (nemes eszme, erős érzelem és a képek, a díkcio, és a ritmikus és harmonikus szerkesztés helyes alkalmazása), bebizonyította, hogy ezek kimerítik a lehetséges okokat, és mindegyikről külön-külön kimutatta, hogy alkalmas eszköz a kívánt cél elérésére.<sup>20</sup>

Szembeeszközen különbözik ettől Ransom érvelési módja, amellyel azt a jól ismert tételét bizonyítja, hogy a jó költői mű egy „logikai struktúra” és egy „irreleváns lokális textúra” összetétele, s az előbbi nélkülözhetetlen előfeltétele az utóbbinak, meghatározni viszont csak igen lazán határozza meg. Ha felmerül bennünk, hogy miért kellene ezt elfogadnunk, mint a költészetkritika tárgyának leírását, az egyik lehetséges válasz az, hogy a gyakorlatban beválkik, használható. Csak el kell olvasnunk például Marvell *Félnék kedveséhez* írt versét, hogy lássuk: a vers háttere „könnyen összefoglalható: egy szerelmes ifjú, miután figyelmezteti kedvesét az idő gyors múlására, igyekszik meggyőzni arról, hogy kár lenne szerelmük beteljesedését halogatni”, de maga a vers „jóval többet ad, mint amennyit reméltünk” — hogy különböző részletei „jóval függetlenebb szerepet játszanak, mint várhattuk volna” csupán a „logikus tartalmi összefoglalás” alapján.<sup>21</sup> Valami hiányérzet mégis marad bennünk; nyilvánvaló ugyanis, hogy jó része annak, amit Ransom Marvell-elemzése „irreleváns textúra”-nak (más szóval, a „próza”-tól megkülönböztetett „költészet”-nek) tekint, egyszerűen a „logikai struktúra” részévé válna, ha „összefoglalás”-át csak parányival pontosabban fogalmazza — például jelzi, hogy a „szerelmes ifjú” „türelmetlen” és „szellemes”, „kedvese” pedig „félnék”. Ugyancsak világos, hogy a költeményt ugyanilyen kielégítően lehetne elemezni — aminthogy elemezték is — számtalan más ellentétes terminuspárral, nemcsak az általa kiválasztottakkal. A döntő kérdés tehát az, hogy miért kell éppen a „logikai struktúra” és az „irreleváns textúra” ellentétét elfogadnunk, mint a vers és minden más költői mű lényegének szükségszerű megfogalmazását.

A szükségszerűség láthatóan nem ugyanolyan rendű, mint amilyen Longinust a „Fenséges”-nek mint szavakban elérhető hatásnak elkülönítésétől és meghatározásától elvezeti addig, hogy megkülönböztesse a nemes eszmét és az erős érzelmet, mint a fenségesnek bármely írásműben szükséges „természetes” létfeltételeit. Más szóval, nem az a hipotétikus szükségszerűség, amely mind a gyakorlati életben, mind a művészetben összekapcsolja a célnak kitűzött dolgot az eléréséhez szükséges eszközökkel; alighanem inkább az a fajta szükségszerűség, amely arra kényszerít, hogy ha egy érvelés premisszáit elfogadtuk, akkor szentesítsünk mindent, ami ezekből következik. S azt a gyanúkat, hogy Ransom költészetelemzése mögött effajta logikai szükségszerűség húzódhat meg, csak megerősíti, ha megvizsgáljuk költészetelméletének alapjait, amelyeket elsősorban *A világ teste* [The World's Body] című gyűjteményes kötetének esszéiben fejtett ki.<sup>22</sup> Ebben felfedezzük, hogy (mint például a már említett „metafizikus költészet” vitájában) valamennyi konkrét irodalmi kérdéssel foglalkozó érvelésének alapja egy általános hipotézis vagy feltételezés az emberről s a konkrét dolgok világához fűződő lehetséges kapcsolatairól. Eszerint az emberi élet alapvető ellentétének két oldala az az impulzus, hogy használja, magáévá tegye és „falja” a dolgokat az elméleti tudás és a gyakorlati vagy „gazdasági” cselekvés érdekében, illetve az az impulzus, hogy saját „vadságukban”, önmagukért szemlélje és szeresse a dolgokat. Valamennyi eszmefuttatásának ez a kiindulópontja, és az alapkategóriák és viszonyok ilyenformán rögzített rendszeréből szigorúan logikai megkülönböztetések és azonosságok útján specifikusabb ellentétek teljes sorozatát bontja ki: az „idea” és a „kép” ellentétét („Az idea származékos és szelídített. A kép a maga természetes vagy vad állapotában létezik, ott kell felfedeznünk s nem mi helyezzük oda, saját törvényének engedelmeskedik, a mieinknek nem”); a tudomány és vele szemben a vallás, az erkölcsök, a szokások és a művészet ellentétét; az „érzelmi” költészet (amelyben „az alany nem kíván igazán feloldódni a tárgyban”) és a „metafizikus költészet” között (amely érzésekből indul ki, hogy ezeket „a képzelet útján külső cselekvésekbe objektiválja”); és így tovább. A két eredeti impulzus, és valamennyi származékuk, végig logikailag ellentétben áll, de oly módon, hogy valamiképpen mindkettőnek jelen kell lennie, a másikhoz viszonyítva, minden emberi tettben vagy produktumban. A tudomány és a művészet így szükségképp ellentétesek, de nem zárják ki egymást: „A tudomány kielégíti a racionális vagy gyakorlati impulzust, és minimális érzékenysé-

<sup>20</sup> L. ELDER OLSON: in: *Critics and Criticism*. 235–59.

<sup>21</sup> JOHN CROWE RANSOM: *The New Criticism*. Norfolk, Conn., 1941. 270–71.

<sup>22</sup> L. különösen 36–38., 41–46., 111–42., 181–83., 195–211., 278–95.

get, intuitív képességet tanúsít. A művészet az érzékelés impulzusát szolgálja, és minimális ésszerűségről tesz bizonyosságot.” Ez történik a költészet esetében is. „A költészet impulzusa nem független”, – tartalmaznia kell a „tudomány” valamely elemét, ha másban nem, a versmértékben – „mégis makacsul szembeszegül a tudománnyal, hogy megmaradjon képeinek élvezhetősége”. Eszerint a költői mű nem lehet más, legálábbis a fenti érvelés szükségszerű következményeképpen, mint egy „logikai struktúra” (hiszen fogalmakra szükségünk van, hogy egyáltalán meg tudjunk ragadni valamit) és egy „irreleváns textúra” (hiszen a költészet megkülönböztető jegye épp az, hogy a tudománnyal ellentétben, inkább a „világ testét”, mintsem a róla alkotott gondolatokat nyújtja nekünk) kombinációja.

Itt van tehát igen eltérő módja a kritikai elvek megalkotásának és a kritikai problémák megoldásának; nyilvánvalóan sok függ attól, hogy a kritikus melyiket választja. Az egyik (ahogy Hume mondaná) „tényszerű” módszer, amely empirikusan kimutatható irodalmi jelenségekről akar számot adni, létrejöttük lényegi és specifikus okait feltárva. Kiindulópontja mindig valamilyen irodalmi forma vagy állapot, amelyet a művészet egyszer már létrehozott, s ezért ismét létrehozhat (bármilyen további előfeltételekre legyen is szükség), eljárása pedig az, hogy ebből visszakövetkeztet létenek (esetleg optimális létenek) szükséges és elégséges feltételeire. A megkülönböztetések, amelyeket keres és alkalmaz, inkább a „természet”, mint az „érvelő értelem” megkülönböztetései, hiszen relevanciájukat nem a kritikus hipotézisének igényei, hanem az általa tanulmányozott konkrét jelenség induktív jellegű mérlegelése határozza meg. Ez a jelenség jelentheti a költők által megalkotott különböző típusú egységeket (mint az Arisztotelész által elhatárolt tragédia, komédia és eposz esetében), egy hatás vagy egy bizonyos típusú mű létrehozásához szükséges tényezőket (mint a „fenséges” forrásainak longinusi elemzésében, vagy abban, ahogyan Arisztotelész a jellemeket, a gondolatot, a dikciót a dallamot és a látványt megkülönbözteti), vagy a különböző célok megvalósítására alkalmas alternatív eszközöket és eljárásokat, amelyek közül a költő választhat (amilyen például a modern kritika által megkülönböztetett szimbolikus és realista ábrázolásmód a regény esetében), vagy a közönség reagálásában megfigyelhető összetevőket (ahogyan Johnson az irodalom nyújtotta élvezet általános feltételeit felbontotta „igazság”-ra és „változatosságra”). Jellemző erre a módszerre, hogy jobban kedveli az irodalmi tények többszörös és átfedő klasszifikációit, mint azt, hogy mindent egyetlen osztályozó elv alapján helyezzen el a rendszerben, s erre az elvre vonatkoztassa a kritikus okfejtése során kialakuló valamennyi konkrét meghatározást.

A másik módszer majdnem minden tekintetben ennek ellenkezője. Ez (hogy ismét Hume-t idézzük) az a „másik tudományos módszer, amelyben először egy általános elvont elvet rögzítünk, majd ezt következtetések és konklúziók sokaságává bontjuk fel”, amelyeket aztán a szóban forgó tárgyra alkalmazunk.<sup>23</sup> Kiindulópontja mindig valami, amit alapigazsággként fogadtunk el, s ebből logikai azonosságok és megkülönböztetések során olyan következtetéseket vonhatunk le, amelyeket valamilyen módon alkalmazni tudunk az irodalomra vagy költészetre, alapvető okaira az írók gondolatában vagy alkotó folyamatában, az általuk használt nyelvben, az általuk ábrázolt dolgokban vagy tettekben, illetve műveiknek az olvasókra gyakorolt lehetséges hatásában fellelhető valamilyen kombinációja alapján. Az elengedhetetlen első lépés tehát az, hogy találjunk egy ilyen általános struktúrát a dolgokban, tettekben, szellemi képességekben vagy szimbolikus kifejezésekben (mint pl. Isten teremtettsége, az ember és a természet egyetemes kapcsolata, a tudomány vagy a tudományos értekezés jellege, a metafora vagy a szinekdoché természete, a libidó működése, a primitív mítosz és rítus megnyilvánulásai), amelyet modellként vagy analógiaként használhatunk az elemzés során, s minthogy egyszerűbb és ismertebb, mint a költészet, olyan elveket és meghatározásokat szolgáltat, amelyekkel a kritikus a költészetet megkülönböztetheti más dolgoktól, vagy összefüggésbe hozhatja velük, s végül leírhatja és megállapíthatja az egyes költői művek struktúráját vagy értékét. Ebben az eljárásban, ha egyszer az „általános elvont elvet” rögzítettük, vagy a modellt kiválasztottuk, az alapvető ellentétek, amelyeket ez lehetővé tesz, a kritikus érvelése folyamán végig megmaradnak, ha módosult vagy leplezett formában is. Így a kritikus hiába kívánná élesen megkülönböztetni a költészetet minden egyébtől, állításait szükségszerűen olyan terminológiai rendszerekbe öltözteti, amelyek többé-kevésbé ugyanilyen joggal alkalmazhatók más dolgokra is (mint Ransom esetében láttuk). Ez elkerülhetetlen; igaz viszont, hogy a kritikus számára a módszer használatának két lehetséges útja kínálkozik: egy reduktív jellegű, ahol kijelenti, hogy az az irodalmi tárgy, amellyel foglalkozik, maga sem több, mint az az egyszerűbb vagy általánosabb modell, amelyre

<sup>23</sup> An Enquiry Concerning the Principles of Morals. Sect. I.

visszavezeti (mint a legtöbb mai pszichoanalitikus vagy „archetipikus” kritika teszi); vagy a konstruktív út, amely megtartja a modellt nyújtotta alapvető ellentéteket, de kimutatja, hogy ezek differenciáltabb formáikban szükségszerűen egyénített és módosult alakban jelentkeznek (mint Ransomnál többnyire). Végeredményben mindkét esetben elmondhatjuk erről a módszerről, a másikkal ellentétben, akár azt, hogy hipotetikus, amennyiben kiindulópontja olyan általános feltevés, amelyet feltételezett magyarázó értékeért többé-kevésbé önkényesen választunk; akár azt, hogy logikai, egyrészt mert premisszáinak relevanciáját el kell fogadnunk, ahelyett, hogy a konkrét irodalmi jelenség vizsgálatából induktív módon állapítanánk meg, másrészt mivel az analízis és szintézis tipikusan logikai eszközeivel dolgozik; vagy azt, hogy „absztrakt”, mert alapkategóriái (mint például a kapitalizmus „belső ellentéteinek” marxista fogalma) „gondolati viszonyok”, inkább az „érvelő értelem”, mint a „természet” kategóriái.

Nyilvánvaló, hogy minden kritikuskak, ha érdemi választ akar adni irodalmi kérdésekre, e két módszer közül kell választania, még ha nincs is tudatában választása tényének. Az, hogy melyiket választja, eldönti majd, hogy mi is az a dolog, amit, mondjuk, „tragédia” néven emleget, s a vele kapcsolatos állításai közül kevés jelentí meg ugyanazt, vagy bír azonos érvennyel mindkét esetben. Hiszen világos, hogy ami igaz lehet a tragédiáról vagy bármely konkrét tragédiáról, ha — az első szemléletmód alapján — a „tragédia” elnevezés konkrét művészi alkotások bizonyos fajtáját jelöli, amelyeket többek között az különböztet meg, hogy ilyen-és-ilyen hatás felkeltése érdekében ilyen-és-ilyen cselekménytípussal rendelkeznek, az már nem lesz igaz, vagy nem ugyanabban az értelemben igaz, ha a „tragédia”-t a második módszernek megfelelően valamely egyetemes életfelfogás vagy életszemlélet nevének tekintjük, amelynek specifikus jellegét logikai ellentéte határozza meg egy hasonlóképpen egyetemes életfelfogással vagy életszemlélettel, amelynek jelölésére viszont a „komédia” szót tartják a legmegfelelőbb címkének.<sup>24</sup> És ugyanez áll minden olyan irodalmi tényre, amely a „tényszerű” vagy az „elvon” terminológiában egyaránt megfogalmazható; elkerülhetetlenül megváltozik a természete, ha átkerül az egyik nyelvből a másikba, olyan szükségszerű a kölcsönhatás a kritikus által elemzett tényleges tárgy, és a között a vizsgálati és érvelési módszer között, amely ezt a tárgyat az elemzés során és céljaira megalkotja.

## V.

A kritika természetének ilyen jellegű felfogásából bizonyos döntő fontosságú következtetéseket vonhatunk le előadásaink témájára, és, azt hiszem, a kritikai gyakorlat egészére nézve. Ennek a felfogásnak az a lényege — hogy a tudományról és filozófiáról már kimondott dolgokat alkalmazzuk —, hogy ugyanaz a kritikai „szentencia”, mindegy, hogy milyen tárggyal kapcsolatban, „kimutathatóan igaz vagy kimutathatóan hamis, gyakorlatilag bizonyítható vagy bizonyíthatatlan, értelmes vagy értelmetlen lehet” — s hozzátehetjük még: releváns vagy irreleváns, központi vagy elhanyagolható jelentőségű — „attól a rendszertől függően, amelyhez éppen folyamodunk”.<sup>25</sup> Más szóval, a kritikában szigorú relativitás uralkodik, a kijelentések csak a kérdések, a kérdések pedig a „rendszerek” vonatkozásában érvényesek: ami pedig a különböző párhuzamos „rendszerek” egymáshoz viszonyított státuszát illeti, egyet kell értenünk azzal, amit Carnap professzor ajánlott nemrégiben a többi logikus figyelmébe.<sup>26</sup> A döntő fontosságú tudományos kijelentések szubsztanciáját illetőleg, mondja Carnap, kétféle kérdés tehetünk fel. Az első típushoz a szóban forgó rendszer „belső” kérdései tartoznak: például az, hogy miben különbözik a költészet struktúrája a tudományétól az olyan rendszerben, amely a költészetet alapjában véve valami értekezésfélének tekinti, s csak ilyen jellegű tárggyhoz illő terminológiával rendelkezik; ezekre a tényszerű vagy elméleti kérdésekre igaz vagy hamis válaszok adhatók a rendszer fogalmi és logikai keretei között. A másik kérdés-típus „külső” jellegű, abban az értelemben, hogy ezek a kérdések nem a rendszeren belüli állításokra vonatkoznak, hanem magának a rendszer létének az igazolhatóságára: pél-

<sup>24</sup> Az utóbbi típusú meghatározásra l. BRADLEY: *Shakespearean Tragedy*. 2. előadás; MAUD BODKIN: *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London, 1934. 1. feje.; E. M. W. TILLYARD: *Shakespeare's Last Plays*. London, 1938. 16—20; NORTHROP FRYE: in: *Kenyon Review* XIII. (1951) 103—10., 543—62; MAYNARD MACK: in: *Yale Review* XLI. (1951) 84—85.

<sup>25</sup> WARNER A. WICK: *Philosophical Studies*. II. 53. Ezzel részben megegyező felfogást látunk R. G. COLLINGWOODnál: *An Autobiography*. Oxford, 1939. különösen 29—43., 57—76.

<sup>26</sup> RUDOLF CARNAP: *Empiricism, Semantics and Ontology*. *Revue internationale de philosophie* IV. (1950) 20—40.

dául, igaz-e, hogy a költészet alapján véve egyfajta értekezés? Ezek pedig, mondja Carnap professzor, nem elméleti, hanem gyakorlati kérdések, amelyek csak így fogalmazhatók meg helyesen: Ezt a rendszert, vagy egy másikat használjam-e vizsgálataim céljaira a kínálkozó rendszerek közül, amelyek alkalmazhatóak ugyanazokra a dolgokra, de lényegüket másként határozzák meg? A kritikában például, olyan nyelvet használjak-e, amely a költészet más dolgokkal rokon vonásaira irányítja a figyelmemet, vagy olyan nyelvet, amely szükségszerűen a költészet, illetve egyik vagy másik formája specifikus vonásait fogja velem kiemeltetni? Láthatjuk, hogy a probléma nem oldható meg azzal, hogy a tényeket hívjuk segítségül, mert egyformán igaz az, hogy a költészet az élet valamennyi területével szerves kapcsolatban áll, és az is, hogy sajátos, csak rá jellemző minőséggel bír. Viszont nem használhatom ugyanazt a fogalmi nyelvet, hogy mind a szerves összefüggéseket, mind a specifikus különbségeket kimutassam; tehát választanom kell; választásomat pedig csak úgy igazolhatom, ha érvekkel bizonyítom — és lehetőleg másokat is meggyőzők igazamról —, hogy az általam választott rendszer segítségével bizonyos lényeges kérdéseket megoldhatok a szó köznapi értelmében vett költészettel kapcsolatban, amelyet egy másik rendszerben még megfogalmazni sem tudtam volna, nemhogy érthetően megválaszolni. A kritikában tehát a szigorú relativitás nemcsak kijelentések és kérdések, illetve kérdések és rendszerek, hanem rendszerek és célok között is fennáll — célokon azokat a különböző típusú információkat értve, amelyeket a költészetről valamilyen alkalommal és valamilyen oknál fogva éppen meg kívánunk szerezni. Márpedig van-e olyan tekintély, amely bárkit is feljogosítana arra, hogy ezeket a kritikuskok számára kötelezően előírja?

Talán nem is szükséges hangsúlyozni, mennyire különbözik a kritika nyelvének (nyelveinek) ilyen pluralista felfogása, és a (részben az előadás során is említett) többi felfogás abban a módban, ahogyan megpróbálják megmagyarázni a számos, a kritika történetéből jól ismert elméleti és értelmezési eltérést és ellentmondást. Az az állításunk, hogy az irodalommal és a költészettel kapcsolatos igazságok nem férnek el egy bizonyos terminológia és kizárólagos módszertani elvek rendszerének keretei között, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy teljesen szkeptikusan ítéljük meg a kritikát magát, és nem hiszünk, hogy akár egyetlen kritikai megközelítési mód is olyan megfigyelésekhez vagy általános tételekhez juttathatna bennünket, amelyeknek igazságát — ha helyesen állapítottuk meg, hogy tulajdonképpen mire vonatkoznak — ellenőrizni tudjuk. Az igazság az, hogy mindama konfliktus ellenére, amely a kritika elméletét és filozófiáját jellemezte a görögöktől napjainkig, az irodalom valóságos megismerése előrehaladt, bár sohasem volt egyenes vonalú.

Másrészt, bár a kritikai kérdések és válaszok státuszának jellemezésére a „relativitás” szót használtam, a kritikának az általam javasolt felfogásában rejlő relativitása igen különbözik attól, amelyre bizonyos kritikusok gondolnak, amikor történeti vagy szociológiai „relativistá”-nak nevezik magukat.<sup>27</sup> Nem időzöm el annál a ténynél, hogy az ilyen értelmű relativizmus, legalábbis következetesebb megállapításaiban, filozófiai tételre alkalmazva önmagát cáfolja meg, hiszen az az állítása, hogy minden eszmét a körülmények determinálnak, szükségképp érvényes magára erre az állításra is. A dolog azonban ennél jóval egyszerűbb, hiszen ha valóban merev oksági viszony állna fenn a kritikusok által használt nyelvek és koruk társadalmi és kulturális viszonyai között, akkor éppen nem találkozhatnánk a kritikai nyelvek ilyen bőségével, minden olyan korban és civilizációban, amelynek virágzó kritikai élete volt, és Plátón és Arisztotelész egyidejű jelentkezése az ókori Görögországban csodaszámba menne. Igaz, hogy a kritikai nyelvek történeti fejlődés során jönnek létre, de ha már megalkották őket és saját hatásukon belül hasznos és igazolható eredményeket szolgáltatottak, akkor a változó körülmények ellenére is fennmaradnak, s a kritikusok ismét felhasználhatják őket, amennyiben újra olyan jellegű problémák bizonyulnának fontosnak, amelyeknek megoldására e nyelvek alkalmasak.

Úgy vélem, a kritikának kevés igazán szkeptikus vagy történeti relativista teoretikusa van, azoknak a számához képest, akik a kritikai álláspontok sokféleségének problémáját a következő — az általam javasolt felfogással nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen — két mód egyikén akarják megoldani. Az első csoport a jelenleginél átfogóbb „szintézist” vagy „integrációt” kíván a kritikában, s ezt úgy próbálja elérni, hogy többé-kevésbé eklektikus módon összekapcsolja a különböző rendszereket és megközelítési módokat, illetve megalapozottnak tetsző részeit. Ennek a természetes olaj-

<sup>27</sup> Ennek az álláspontnak egy újkeletű változatára l. FREDERICK A. POTTLE: *The Idiom of Poetry*. Ithaca, N. Y., 1941. átdolgozott kiadás 1946., különösen a 2. előadás: *The Doctrine of Critical Relativism*.

nak talán leglelkesebb teljesítőjét Stanley Edgar Hymanben üdvözölhetjük, aki az „ideális kritikus” portréjának megalkotásakor olyan kritikusok legjobb meglátásait és módszereit kombinálja, mint Edmund Wilson, Yvor Winters, T. S. Eliot, V. F. Parrington, Van Wyck Brooks, Maud Bodkin, Christopher Caudwell, John D. Lowes, G. Wilson Knight, R. P. Blackmur, I. A. Richards, William Empson, Kenneth Burke, Jane Harrison, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks stb., miközben elveti azt, ami „irreleváns, értéktelen, vagy személyes jellegű”; a „valóságos kritikus” persze, ezt elismeri, megelégedne egy ennél szerényebb mértékű integrációval is.<sup>28</sup> Ennek az iskolának kevésbé ambiciózus művelője R. P. Blackmur, aki a mai kritika szegényességének egyik lehetséges ellenszereként javasolta Arisztotelész és Coleridge „összeházasítását”; az egyikről átvenné „azokat a fogalmakat, amelyek a következő hat terminusban fennmaradtak:” praxisz, mimészis, mítosz, étosz, pátosz és katarszis, azonkívül a „cselekményre vonatkozó formális terminusokat”, mint deszis, kriszis és lüszisz; a másiktól „a következő három szóban — nem valamelyikben, vagy kettőben közülük, hanem a háromban együtt — meghatározott fogalmakat”: „ezemplasztikus”, „koadunatív”, és „szynergikus”.<sup>29</sup> Az eredmény szerinte, felülmúlja a két kritikust külön-külön, mert míg Arisztotelész terminusai a költészetben „szavak által jelölt dolgok viselkedésére” vonatkoznak, Coleridge terminusai, amelyek „a szavak viselkedésére vonatkoznak és a szóbeli képzelet attribútumai”, kiegészítve Arisztotelésznek a költészet tárgyáról szóló leírását, „szabad heurisztikus költészetpszichológiával” ajándékoznának meg bennünket, amely „gazdag eszköze lehet annak, hogy felfedezzük a költészet szavainak tartalmát, s ugyanolyan gazdag eszköze annak, hogy a szavakat, amelyeket mi magunk használunk, a lehető legtöbb jelentéssel töltjük meg”. Ez a szintézis, mondja, megfelelné „az európai szellem retorikai hagyományának, amely Szent Ágostonban és Dantében érte el a szavakba öntött képzelet gazdagságának igazi csúcsait: számukra a szellem minden létformája egyformán volt az esztétikai élmény része és eszköze, s mindegyik kiigazíthatta, módosíthatta, kiegészíthette vagy megtestesíthette az összes többit”. Elképzelni sem tudom, milyen lenne a Hyman által ajánlott „integrált” kritika, az azonban bizonyos, hogy a Blackmur-féle „házasság” szülötte csupán a leghalványabb nyomokban emlékeztetne bármelyik szülőjére. Mint újonnan alkotott nyelvnek, talán lennének saját erőnei, talán nem — ezek azonban semmiképpen sem tudnák pótolni akár Coleridge, akár Arisztotelész jelentékeny külön erőit, s ha javaslata új kritikai ortodoxia kialakulásához vezetne, végül rosszabbul állnánk esztétikai eszköztár dolgában, mint előtte — ugyanúgy, ahogyan a neoklasszicizmus korszakát is inkább szegényebbé tették, mint gazdagították a hasonló reneszánsz törekvések Arisztotelész és Horatius „összeházasítására”.

A kritikának azzal a pluralista felfogásával azonban, amelyet előadásomban kifejtettem, az az általában elfogadott feltevés egyeztethető legkevésbé össze, amely ott húzódik a különböző vonalakat folytató kritikusok minden polémiajának háttérében, s azokat a gyakran elhangzó kijelentéseket ihleti, hogy ez — akármi legyen is az — a „helyes” vagy „egyedül gyümölcsöző” módja a költészet tanulmányozásának vagy Shakespeare olvasásának. Bizonyos értelemben persze dogmatikusnak kell lennünk, ha el akarunk érni valamit a kritikában vagy bármely más tudományban. Ragaszkodnunk kell ahhoz a bizonyos alapelv-készlethez, amelynek hasznában legalábbis az éppen szóban forgó feladat erejéig, hiszünk, s azokat a problémákat kell megoldanunk, amelyek megoldására alkalmasak. Éppúgy nem várhatják el tőlünk, hogy az általunk választott elvek „igazságát” bizonyítsuk, mint ahogy a fizikusnak sem kell bizonyítania, hogy az anyag vagy az atom létezik; elég, ha velük dolgozva a kívánt területen pozitív és igazolható eredményeket érünk el. Ez dogmatizmus ugyan, de annak szükséges és üdvös formája, amely nélkül sem a tudomány, sem a művészet nem haladhatna előre; nem szabad összetévesztenünk azzal a negatív és kizáró jellegű dogmatizmussal, amelyet manapság oly gyakran felfedezhetünk a kritikus-esztétika és a történeti tudományok művelőinek kölcsönös vádaskodásaiban, a számtalan kísérletben, amely törvényen kívül helyezni a kritikai „eretekségeket” és „tévutakat” (az „intencionális tévút”, az „affektív tévút”, a „didaktikai tévút” és így tovább),\* a rengeteg vitában, hogy mi is a költészet valójában, vagy hogy csak egy „mítosz” van-e, vagy több is. Sok őszinte lelkesedést és

<sup>28</sup> The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism. New York, 1948. IX., 395—407.

<sup>29</sup> Hudson Review III. 495—98. és vö. JOHN CROWE RANSOM: in: Kenyon Review XIV. (1952), 656—59.

\* A három említett „tévút” (fallacy) azokat a szemléleteket jelenti, amelyek a költészet lényegét a szerzői intencióban, az olvasóból kiváltott affektusokban s végül a didaktikai funkcióban látják. (Szerk.)

ékesszólást, gyakran sok keserűséget a többi kritikus konok meggyőzőhetlensége miatt és sok értékes tanulmányt emésztett már fel ezeknek a kizárólagosságra törekvő álláspontoknak a bizonyítgatása; s mindennek csak annyi az eredménye, hogy különböző iskolák kritikusai között indokolatlanul nehéz a kommunikáció, s mind hajlandóságukat, mind képességüket elvesztik, hogy egymástól valamit tanuljanak. A kritikusok ezen és hasonló vitáiban Carnap professzor második kérdéstípusát összetévesztik az elsővel; a polémiák nem problémák és állítások, hanem rendszerek körül forognak; sor sem kerülhetne rájuk, ha hallgatólágosan nem azonosítanák azoknak a dolgoknak, amelyekről a kritikus beszél, a „valódi” vagy metafizikus természetét azokkal a terminusokkal, amelyeket elemzésük céljára kiválasztott — például a költészet természetét azzal, amit a kritikus el tud érni egy olyan fogalomrendszerrel, amely a költészetet pl. kizárólag a költői alkotó folyamattal vagy a költő képzeletének világával, vagy egy bizonyosfajta tapasztalat kifejezésével vagy egyfajta nyelvvel azonosítja; amiből aztán természetzerűleg következik, hogy az így gondolkodó kritikus nem elégszik meg a kiválasztott rendszer által többé-kevésbé igazolt tételek állításával, de makacsul tagadja, legalábbis közvetve, minden nem így származtatott tétel igazságát vagy relevanciáját.

A pluralista kritikus ezzel szemben minden megkülönböztethető kritikai forma alapelveit és módszereit csupán a vizsgálat és értelmezés eszközeként tekinti, nem a dolgok „valódi” természete megfogalmazásának; azt pedig, hogy a költészet tanulmányozására alkalmas lehetséges nyelvek közül valaki melyiket választja, olyan gyakorlati döntésnek, amelyet csak a kritikus által óhajtott információ vonatkozásában lehet megítélni. Ugyanolyan szenvedélyes hittel dolgozna a maga elé tűzött feladaton, mint a dogmatikus kritikus, csak éppen kevesebb időt pazarolna arra, hogy afféle marakodásokban részt vegyen, amilyenekről az előbbieken beszéltem. Ugyanis tisztában lenne azszal, hogy a legkülönbözőbb kritikai megközelítések létezhetnek egyidejűleg, anélkül hogy akár ellentmondást, akár következetlenséget vonnának maguk után. Tudná, hogy ha saját céljai szempontjából hasznosnak vagy szükségesnek tartja, hogy a költészetet valamilyen jelentés kifejezésének vagy közlésének, esetleg a megismerés egy formájának, vagy „szimbolikus tett”-nek fogja fel, ezzel még nem teszi érvénytelenné annak a másik kritikusnak az eszközeit vagy következtetéseit, akinek kiinduló hipotézise szerint a költészet, vagy egy bizonyos fajtájú költészet az utánzás egy fajtája; látná, hogy ebben a két esetben a költészetnek teljesen különböző viszonyairól vagy aspektusairól van szó, és egyik felfogás „igaza” sem vitatható, illetve csak akkor vitatható, ha a másik elvi rendszerben akarjuk érvényesíteni. Tudná azt is, hogy olyan tanulmányokban, amelyek az irodalmi alkotófolyamattal vagy a nyelv és gondolat általános minőségeivel (mint Longinus „fenséges”-e, vagy Leavis „érettség”-e) foglalkoznak, az irodalmi műfajok fogalma meglehetősen irreleváns, de ez nem jogosítja fel arra, hogy az ilyen fogalmakat önmagukban is értelmetlennek és valóságtartalmat nélkülözőnek tekintse, s elmarasztalja azokat a kritikusokat, akik a költői produktumok természetét kutatva ezeknek a fogalmaknak nagy jelentőséget tulajdonítanak. A gyakorlati kritika esetében tisztában lenne azszal, hogy a költői művek szükségszerűen különböző struktúrákban jelentkeznek és különböző elemzési kontextusokba helyezve teljesen eltérő következtetések levonására adnak lehetőséget; tehát megbizonyosodna arról, hogy milyen kontextust választott a kritikus és miért, mielőtt hibásnak vagy lényegtelennek ítélné egy adott művel kapcsolatos megfigyeléseit. Előre tudná például, hogy Shakespeare drámái más struktúrákat kínálnak olyan kritikai kontextusban, amelyben a korabeli közönség szórakoztatására szánt színpadi művekként kezelik őket, s megint mást, ha a figyelem a közöttük és a rítusban vagy mítoszban fellelhető archetípusaik közötti analógiákra irányul; de nem érezné szükségesnek, hogy a második fajta elemzést elítélje, csupán azért, mert kevésbé hasznos az irodalomkritikus vagy történész számára, mint az első, vagy hogy az első elítélje, mert a másikkal kevésbé hasznos az olyan kritikusok számára, akik, mint Maud Bodkin, a költészetben a saját természetünkben is működő „egyetemes erők” hatását keresik. Röviden: saját vagy mások kritikai elveit nem metafizikai alapon védelmezendő szektáriánus dogmáknak tekintené, hanem a kutatás és az értékelés eszközeinek, amelyek közül bármelyik csoport elkerülhetetlenül a költészetnek csak bizonyos aspektusait képes megközelíteni, és csak bizonyos típusú kritikusai következtetésekre ad lehetőséget. Dogmatikus lenne továbbra is — a két jelentés közül az első értelmében —, de világosan látná, hogy lehetséges állításainak igazsága nemcsak azoktól az objektív tényektől függ, amelyekre az elveit alkalmazza, s amelyek vonatkozásában állításainak érvényességét igazolnia kell, hanem maguknak az elveknek a jellegétől és hatóterületétől; és óvakodna attól, hogy olyan kijelentéseket kockáztasson meg a költészet vagy költői struktúra „igazi” természetével vagy a „helyes” megközelítési módszerrel kapcsolatban, amelyek azt sugallhatnák, hogy ami „igazi” vagy „helyes” az ő tételeinek rendszerében, az abszolút értelemben is „igazi” és „helyes”.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy nincs olyan általános mérce, amelynek alapján megkülönböztethetjük a jobb és rosszabb kritikus teljessémenyeket, és értékrendet állíthatunk fel a létező kritikai nyelvek között. Először is, bármilyen jellegű a kritikus nyelve, számon kérhetjük rajta a logikus érvelés és hipotézisalkotás, valamint a józan ész elfogadott kánonjait, amelyek a kutatás valamennyi területére érvényesek. Bizonyos célok érdekében hasznos lehet, ha a költészetet egyfajta speciális nyelvnek tekintjük; de valami bizonyára nincs rendben, ha a költői nyelvnek a kritikus által kiválasztott megkülönböztető jegye olyan eszközökre hívja fel figyelmünket, amelyek bizonyíthatóan nem jellemzők a kritikus által „költészet”-nek nevezett művek csoportjára; vagy ha az általa kiválasztott jegyek — mint például „többértelműség”, „paradoxon”, „ironia” vagy efféle — szerves jelenléte minden költői vagy minden jó költői műben jórészt vagy kizárólag attól függ, hogy eleve a bizonyítandó hipotézis által meghatározott technikával olvassa a műveket.<sup>30</sup> Vagy például — bár semmi kifogásunk az ellen, hogy valaki a klasszikus költészetben vagy drámában a forrásként szolgáló primitív mítosz és rítus továbbélő jegyeit kutassa — abból a tényből vagy feltételezésből, hogy a mítosz és rítus szimbolikus struktúrák, nem lehet helyesen arra következtetni, hogy a görög eposz és tragédia hasonlóképp szimbolikus jellegű; ezzel az érveléssel azt fogadjánk el, hogy bárminek a kifejelett formája tökéletesen levezethető kezdeti állapotának ismeretében; márpedig ez valóban téveszme, a kritikában csakúgy, mint egyebütt.<sup>31</sup>

A gyakorlati kritika és értelmezés bizonyítási igényéről keveset kell szólnunk. Kétségtelen: a legszélsőségesebb „értelmezési szabadság” is igazolható, ha a kritika nyíltan az olvasónak a művekből származó gyakorlati hasznát vizsgálja, függetlenül attól, hogy szerzőjük milyen szándékkal alkotta őket; mindent beléjük magyarázhatunk, amihez érdeklünk fűződik, amire szükségünk van; és ki tiltakozhatna, ha egyszer ezt akarjuk tenni, s ezt leplezetlenül be is valljuk? De a kritika legtöbb formája, ha nyelvében eltérő is, általában elfogadja, hogy megközelítési módszerének valamiképpen igazolhatónak kell lennie a költők alkotói szándékai vonatkozásában; ha pedig így áll a dolog, akkor nyilvánvalóan el kell vetnünk minden olyan „kritikai” műértelmezést, amelyet csak különleges erőfeszítéssel lehet összeegyeztetnünk annak a független és megfelelő módon végrehajtott nyelvi és történeti kutatásnak az eredményeivel, amely a mű írójának feltételezhető szándékát, és szavainak valószínű értelmét kutatja. Ezen a ponton kritika és filológia nem mondhat egymásnak ellent, bármilyen elveket valljon is a kritikus, habár az is igaz, hogy a filológiai adatok közötti ellentmondás esetében a kritikusnak néha a számára legelfogadhatóbbnak látszó hipotézis alapján kell döntenie egy mű vagy szövegrészlet művészi szándékairól. És minden ilyen hipotézisnek — megint csak a kritikus elveitől függetlenül — ki kell állnia a hipotézisekre vonatkozó általános szabályok próbáját, amelyeket a legtöbb tudós ösztönösen érez, s amelyeket számtalan kritikus nyugodtan elhanyagol. Itt van például az a szabály, amely szerint minden hipotézisnek igazolhatónak kell lennie egy normális képességű és releváns információk birtokában levő olvasó számára; ennek ellentmond az a nem ritka kritikus érvelés (példáit látni fogjuk egy későbbi előadás során), amely szerint a kritikus állításának igazsága nyilvánvaló lehet mindenki számára, aki rendelkezik a költészet olvasásához megkívánt érzékenységgel, vagy hajlandó ugyanannyi időt vagy energiát áldozni a kérdésre, mint a kritikus tette. Az ilyen feltételekhez kötődő kritikai észrevételekre kár időt pazarolnunk. Ennél csak kevésbé megdöbbentő, viszont jóval gyakrabban felbukkan az az érvelés, amely a kritikus által nyújtott új igazság elsajátításának feltételeként azt követeli tőlünk, hogy feledjük el első természetes benyomásainkat, amelyek a kritikus hipotézisének segítségét nélkülözö, naiv olvasásunk alapján támadtak bennünk. Egyik klasszikus példája ennek Wilson Knight *Hamlet*-tanulmánya, amelyből megtudjuk, hogy ha hajlandók vagyunk „az erény és vétek, felelősség és ókság problémái befolyását lerázva, tiszta látással csak a szereplők tetteit és reakcióit figyelni”, és a darab olvasásánál lemondunk arról, hogy „a logika szabályai szerint gondolkozzunk”, akkor a shakespeare-i tragédia tartalmának „szokásos értelmezésével mehökkentően ellentétes” eredményhez jutunk: rájövünk többek között arra, hogy Hamlet a cselekményben mindvégig a halál és a gonosz erő

<sup>30</sup> Vö. *Critics and Criticism*, 100–5.

<sup>31</sup> Vö. G. EDISON: *Plato and Freud*, *University of Toronto Quarterly* XVI. (1946), különösen 12–15.

alakja, a „keserűség, kegyetlenség és passzivitás” megtestesítője, aki „úgy terjeszti hatását más emberekre, mint pusztító ragályt”, míg Claudius, eredeti bűne ellenére, olyan személy, akire „rákényszerítik hibáit” s akire „alkotó és bölcs cselekvés, céltudatosság, jóakarat, a magával és környezetével szemben táplált bizalom és királynője iránt érzett szerelme jellemző . . .”<sup>32</sup> De hát miért, kérdezhetjük, kell ennyi mindenről lemondanunk? Erre, úgy tetszik, csak egy lehetséges válasz van: azért, mert különben nem juthatnánk a dráma „szokásos értelmezésével meghökkentően ellentétes” eredményhez. Röviden, az egész procedurának nem a jelenséget kell üdvözítenie, hanem azt a hipotézist Shakespeare-ről és a drámai költészetről, amely mellett Wilson Knight hitet tett.

Ennél azonban tovább is mehetünk, és — még mindig nem-dogmatikus és pluralista szellemben — kérdéseket tehetünk fel magunknak a kritikai „nyelvek” viszonylagos hatékonyságával kapcsolatban. Megtehetjük, mert bár az irodalommal kapcsolatos minden rendszerezett tudásanyag szükségszerűen természetesen és jellegzetes vonásainak specifikus és igen eltérő megfogalmazásaiban raktározódik, mindannyiunknak van, ezen túlmenően, olyan meglehetősen kiterjedt „szubkritikai”, mindennapi tapasztalata az irodalomról vagy költészetről, amelynek alapján viszonylag találon és helyesen ítélni tudunk meg az elemzésükre kialakított terminus-rendszereket. Tudjuk, hogy függetlenül meghatározásainktól, a költészet az élet szerves része, más dolgokkal bonyolult kapcsolatban áll, de ugyanakkor valami, amit önmagáért, a természetértől, emberi cselekvéstől, vallástól, tudománytól, filozófiától, történelemtől vagy retorikától való különbözősége miatt értékelünk, még ha ez utóbbiak nyomai fel is lelhetők kialakulásánál vagy tartalmában. Azt is tudjuk, hogy amit költészetnek nevezünk, nem teljesen homogén, bár összességében az emberi tevékenység jól elkülöníthető ágát alkotja; a különböző műveket eltérő, rájuk jellemző vonásaik miatt szeretjük, s tisztában vagyunk azzal, hogy különbségeiket a nyelv, téma, technika és strukturáló elvek kölcsönösen összefüggő különbségei határozzák meg komplex módon. Azt is tudjuk, hogy a költészet, mint minden egyéb, hosszú utat tett meg az eredeténél levő emberi tevékenységformáktól, amelyeket általában nem illetünk költészet névvel, a mai művészi állapot rendkívül bonyolult formáig.

Ezek alkotják tehát a kritika konkrét tárgyát; és természetük, sőt, mint láttuk, maga a kritika természete következtében hiábavaló lenne olyan kritikai nyelvet keresni, amely az irodalmi jelenségek bizonyos aspektusait feltáró s ezeket megállapításai forrásaként használó terminusrendszer kialakításával ne zárna ki a mérlegelésből más, ugyan-csak fontos aspektusokat. Ez a specializálódás a tudás ára minden területen; ennél fogva a kritikáról akkor mondhatjuk, hogy valamely adott korszakban virágkorát éli, ha a kritikusok számára kínáló nyelv együttese megfelel az irodalom vagy költészet köznapi szemlélet számára is felmérhető aspektusai együttesének. Ezért olyan káros szenvedély az ortodoxia vagy a „helyes” megközelítés igénye a kritikában. De ha ez a kollektív megfelelés a kritika és tárgya között — amelyben reménykedhetünk, de gyakorlatilag elképzelhetetlen — nem is létezik, a különböző kritikusok által használt konkrét kritikai nyelveket rangsorolhatjuk aszerint, hogy milyen mértékben felelnek meg tárgyuknak. Minden kritikai módszer határfoka egyformán függ a specifikus látásmódja által nyújtott fogalomrendszer analitikai pontosságától és terjedelmétől; és általában azok az alacsonyabb rendű, viszonylag kevésbé termékeny módszerek, amelyek a költészet számtalan alapja közül csak egyre vagy kevésre tudnak használható terminológiát találni, leszűkítve meghatározásaik körét például a költő pszichológiai állapotának, vagy a költői tárgynak vagy nyelvnek jegyeire;<sup>33</sup> vagy amelyek meg tudják különböztetni a költészetet egyéb dolgoktól, de a költői struktúrák és hatások változatosságát már nem képesek kimutatni;<sup>34</sup> amelyek a költői műveknek csak a művészi oldaltól elvonatkoztatott öröklött és történeti aspektusait tudják vizsgálni vagy éppen ellenkezőleg, megakadályozzák, hogy a műveket körülményeik, történeti vonatkozásaik szempontjából vizsgáljuk; vagy amelyek olyan általános és szimpla hipotézisen alapulnak, hogy a költészet specifikumát és kifejlődött struktúráit minden esetben egyetemes és ezért esztétikai hatásában jellegten emberi vonások közös nevezőjére vezetik vissza. Ezt az utol-

<sup>32</sup> The Wheel of Fire. London, 1949. 32—38. Hasonló, bár kevésbé drasztikus példáját láthatjuk az „absztrakt” hipotézist szolgáló „magyarázat” technikájának L. C. KNIGHTS-nak azokban a megjegyzéseiben, amelyeket Bradleynek a Macbeth érzelmi effektusaival kapcsolatos véleményéhez fűzött, in: Explorations. 36.

<sup>33</sup> L. Critics and Criticism. 56—63., 84—107.

<sup>34</sup> Vö. „Hoyt Trowbridge”, Comparative Literature III. (1951) 360—61.



só típust igen élesen bírálja C. G. Jung, amikor arról beszél, hogy a költői műveket pszichoanalitikai alapon visszavezetik „az általános emberi pszichológia szférájára, amely kiinduló pontja lehet az égvilágon mindennek, a művészetén kívül is”. „Egy művészi alkotás ilyen úton nyert magyarázata ugyanolyan haszontalan, mint az az állítás, hogy „minden művész narcisztikus”. Minden ember, aki képességeinek határáig követi lehetőségeit és hajlandóságait, »narcisztikus« . . . tehát ez a kijelentés semmit sem közöl, csupán meghökkentést vált ki, a *bon-mot* modorában.”<sup>35</sup> Ami pedig igaz a freudista módszerre, bizonyára ugyanezen az alapon igaz minden hasonló kritikai redukcióra, amely például a költészetet visszavezeti a mítoszra vagy minden művészetet a szimbolikus kifejezőmódra: a költészetéről szólva, soha nem léphetünk túl azokon az egyszerű és differenciálatlan terminusokon, amelyekben premisszáikat megfogalmazzák, úgyhogy az egyetemes érvényt azon az áron érjük el, hogy képtelenek vagyunk bármilyen lényegbe vágó dolgot mondani.

Nem valószínű, hogy volna akár egyetlen olyan kritikai terminusrendszer is, amely teljességgel haszontalan, alighanem mindegyik tartalmazhat olyan kritikai állításokat, amelyek bármily halványan is, de relevánsnak tűnnek a művészettel kapcsolatos saját tapasztalataink alapján. Befejezésül mégis azt a kérdést szeretném felvetni, hogy vajon az általam „tényszerű”-nek nevezett kritikák (melyeknek gazdag sokféleségével találkozunk) nem összeegyeztethetőbbek-e általában a józan köznap értelem irodalom- és költészetélményével, mint azok az „absztrakt” kritikák, amelyekkel az előbbieket összehasonlítottam. Az „absztrakt” módszer, ahogy Hume mondta etikai alkalmazásával kapcsolatban, „talán önmagában véve tökéletesebb, de kevésbé illik a tökéletlen emberi természethez, s itt is, más területeken is, az illúzió és tévedés egyik gyakori forrása”.<sup>36</sup> Olyan módszer ez, amely például meghatározhatatlan, homályos minőségek felfedezésére bátorít, s ezeknek a kritikus okfejtésében kialakult viszonyaira irányítja a figyelmet, ahelyett, hogy a dolgok empirikusan igazolható viszonyait vizsgálná; s eredménye nagyon gyakran olyan elméleti viták elindítása, amelyek semmilyen megoldással sem kecsegtetnek, minthogy nem érintenek olyan konkrét tényeket, amelyekhez fellebbezhetnénk. Ide tartoznak véleményem szerint a közelmúlt — különösen a Shakespeare-kutatók körében dúló — vitái a „tragédia” természetéről (amelyet a különböző kritikusok igen eltérően, de mindig valamilyen platóni lényegként határoznak meg), s ennek jelentőségéről az olyan problémák számára, mint „összeegyeztethetetlen-e a tragikus világkép a keresztény hittel, vagy bármilyen vallásos meggyőződéssel, amely feltételezi egy jóindulatú személyes Isten létét?”<sup>37</sup> De itt mind a „tragédia”, mind „a keresztény hit” absztrakciók vagy a kritikus alkotásai, és nagyon kevés közülük van ahhoz, amit az egyes költők csináltak, amikor ilyen vagy olyan fajta, komoly természetű cselekményeket szerkesztettek, s némelyiket vagy mindet elnevezték „tragédiának”; vagy ahhoz, amit egyes férfiak és nők különböző korokban Istenről gondoltak, vagy aminek a tragédiát tartották. Így a probléma megoldhatatlan marad, mert álprobléma, amelyet tényekre vonatkozó kérdésnek álcáznak, de valójában nincsenek kimutatható vonatkozásai annak a logikai sakkjátéknak a szféráján kívül, amelyben jelentkezett. Más nehézségek is felbukkannak, mikor az ily módon levezetett irodalmi értékrendszert használjuk az egyes művek elemzésénél. Ilyenkor tipikusan szokok, és nem érzelmi reagálás alapján jön létre az ítélet, s a kritikus kész értékkálaja, nem pedig a műre jellemző sajátos szándék és forma határozza meg a mondanivalót; mint Ransomnál, Shakespeare 38. szonettjével kapcsolatos ellenvetései esetében,<sup>38</sup> vagy mikor Leavis az *Óda a nyugati szélhez* című Shelley-vers metaforáit kifogásolja.<sup>39</sup> Mindebből nem azt óhajtom leszűrni, hogy az „absztrakt” módszernak nincs helye a kritikában, hanem azt, hogy számtalan kérdésben nem szabad ehhez folyamodnunk, ha többre vagyunk kíváncsiak, mint a kritikus ötleteinek és érzékenységének játékaira.

Mindezeket el kellett mondanom a kritikáról általában, hogy megvilágítsam annak a nyelvnek — azaz, hogy hű legyek az elfogadott szlenghez, „metanyelvnek” — a ter-

<sup>35</sup> Contributions to Analytical Psychology. Ford. H. G. és Cary F. Baynes London, 1945. 229–34, 360–61.

<sup>36</sup> An Enquiry Concerning the Principles of Morals. Sect. I.

<sup>37</sup> J. I. M. STEWART: in: Shakespeare Survey V. (1952) 130.; CLIFFORD LEECH: Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth-Century Drama. London, 1950. c. munkája kapcsán.

<sup>38</sup> The World's Body. 297–98.

<sup>39</sup> F. R. LEAVIS: Revaluation. New York, 1947, 204–207.

mészetét, amelyet a továbbiakban használni fogok a költészet struktúrájának megvitatására. A már említett okok miatt indirekt módon fogom tárgyat megközelíteni, a kritika különböző rendszereinek, vagy legalább ezek közül néhányának a közelítésével, amelyek valamikor meghatározták a kérdés lényegét, és a megoldás módját. A következő három előadásban megkísérlem azokat az alapvetően eltérő gondolatokat a költészet struktúrájáról, amelyek egyrészt Arisztotelész *Poétikájában*, másrészt korunk kritikussainak uralkodó iskolájában jelentkeztek, logikus kapcsolatba hozni azokkal a gyökereken különböző nyelvekkel, amelyeket Arisztotelész és a modernek használtak nemcsak ennek, de minden más kritikai kérdésnek a megközelítésére. Végül, az utolsó előadásban mérlegelni fogom legalább egy lehetőségét annak, ahogyan a gyakorlati kritika létező nyelveit, szerintem, ki kell egészítenünk, ha a jelenleginél kielégítőbb tudásra kívánunk szert tenni a költői struktúra bonyolult szférájában.

(*R. S. Crane: The Languages of Criticism and the Structure of Poetry. 3–38. Copyright, Canada ©, 1953. by University of Toronto Press.*)

(*Fordította: Zombory Erzsébet*)

(A fordítás a Kiadó írásbeli engedélyével készült.)

## Egzakt módszerek alkalmazása az irodalomtudományban

A nyelvtudomány, mely az utóbbi másfél évszázad folyamán meglehetősen pontos eljárásokat dolgozott ki a nyelv történeti vizsgálatára és bizonyos oldalainak leírására, egyre közelebb kerül a poétikához, a művészi szó tudományához. Az ismeretek e két területének megbonthatatlan egysége, melyet nálunk Potyebnya kora óta elismernek, most az egész világon a figyelem középpontjába kerül. A nyelvtudomány és a poétika határmezsgyéjén már kialakult a közös munka jó néhány termékeny iránya. Az alábbiakban csak azokkal a (főként verstani) irányzatokkal foglalkozunk közülük, amelyekkel a szerző kutatásai során maga is szorosabb kapcsolatba került. Ezért nem térünk ki a kutatás olyan szféráira, mint például az egyes műalkotások, szerzők vagy egész irodalomtörténeti korszakok gyakorisági szótárainak összeállítására, ahol különösen hasznosnak bizonyul a szövegek számítógépes feldolgozása.

A nyelvtudomány megújulásának, mely a matematikával és a kibernetikával való együttműködése révén valósult meg, elengedhetetlen és fontos feltétele volt e tudomány alapvető kiindulási fogalmainak a pontosítása. Az utóbbi időben kísérletek történtek ilyen, logikailag pontos meghatározások kidolgozására az orosz,<sup>1</sup> a mordvin,<sup>2</sup> az angol<sup>3</sup> és az arab<sup>4</sup> költészet versmértékeinek vonatkozásában is (a két utóbbi esetben ezt a munkát M. Halle, a kiváló nyelvész végezte, aki mint a modern egzakt nyelvtudomány egyik jelentős képviselője, a versmérték tanulmányozására használta e tudomány módszereit). A metrika alapfogalmainak meghatározottsága ezt a kutatási területet megkülönbözteti az irodalomtudomány legtöbb ágától, melyeket a terminológia elmosódottsága jellemez, s ahol ezért az irodalomtörténészek az egyes terminusokat különbözőképp értelmezik.

Az irodalomtudománynak ez a sajátossága nemritkán károsan érezteti hatását azoknak a terminusoknak a használatában is, melyeket az egzakt tudományok (vagy egyre egzaktabbá váló tudományok, például a nyelvészet) szótárából kölcsönöznek, melyeket azonban az irodalomra vonatkoztatva meglehetősen önkényesen alkalmaznak. Jó példa erre a „generatív” terminus, melyet a matematikában az összes adott objektumot felsoroló formális rendszerre vonatkoztatva használnak (például a formalizált grammatikával kapcsolatban, mely minden egyes mondathoz hozzárendeli számát vagy struktúraleírását). A generatív poétika valami mást (a nyelvészeti szintézis fogalmához hasonló valamit) jelent A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov tanulmányában (e terminus nem

<sup>1</sup> A. Kolmogorov nyomán különbséget teszünk az erős szótag (— jellel jelöljük) és a hangsúlytalan szótag (v jellel jelöljük) között. Ez esetben a jambusnak szigorúbb követelményeket kell kielégítenie, mégpedig: a szóban a fő hangsúly nem eshet páratlan szótagra, ha a szóban legalább egy erős (páros) szótag van; lásd: A. Прохоров: Математический анализ стиха, Наука и жизнь 1964/6. 152—153; P. Якобсон: О чешском стихе, Прага, 1923. 29.

<sup>2</sup> R. JAKOBSON—J. LOTZ: Axioms of a versification system exemplified by the Mordvinian Folksong, Linguistica I. (Acta Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis ser. B), Stockholm, 1951. 5—13.

<sup>3</sup> M. HALLE and S. J. KEYSER: Chaucer and the study of prosody, College English December, 1966, 187—219. Halle néhány alapelve (például az olyan — a pontos deskriptio szempontjából szükségtelen — hagyományos verstani fikciók elvetése, mint a versláb) közel áll A. Kolmogorov főntebb említett gondolataihoz.

<sup>4</sup> M. HALLE: On the metrics of Pre-islamic Arabic poetry. Massachusetts Institute of Technology. Quarterly Progress Report.

szerencsés használatára hívja fel a figyelmet M. Remmel<sup>5</sup>). Nem kevésbé bizonytalan a „strukturális” terminus jelentése is az irodalomtudományi strukturalizmus ellenfeleinek (például P. Palijevszkijnak) néhány cikkében, akik e terminusnak más értelmet tulajdonítanak, mint a szakirodalom.

Mivel a verstanban világos, hogy milyen egységeket és mi célból kell megszámlálni, e tudományágban széles körben elterjedt a kvantitatív megközelítés tudatos alkalmazása, melyet még Andrej Bjelij kezdeményezett, majd B. Tomasevszkij, G. Sengeli, K. Taranowsky fejlesztett tovább, és az utóbbi években A. Kolmogorov és munkatársai, M. Gaszparov, Sz. Bobrov és mások egész sor munkájában folytatódott. A legújabb verstani kutatásokban elég világosan behizonyosodott például a statisztikailag legritkább ritmikai variánsok témaváltozást jelző szerepe.

A modern orosz költészetben a legritkább ritmikai variánsokat, melyek a XIX. század költőinél hiányoztak, fokozatosan az orosz nyelv statisztikai sajátosságainak megfelelő, sőt azokat néha felül is múló gyakorisággal kezdik használni. A ritmikai újítások kétségtelenül Andrej Bjelij verstani kísérleteihez és korai verseihez kapcsolódtak, bár az a két költő — Cvetajeva és Paszternak —, aki később mindenkinél többet tett a klasszikus orosz versmértékek ilyesfajta ritmikai gazdagításáért, visszaemlékezéseiben azt állítja, hogy nem fogadta el a Bjelij verstani munkáiban és előadásáiban kifejtett elveket.<sup>6</sup> Századunkban olyan, négyütemű jambusokban írott versek kezdtek megjelenni, melyekben a jambusnak a klasszikus hagyományban rendkívül ritka (Puskinnál csak 0,4 százalékot kitevő) VII. formája (hiányzó második és harmadik metrikai hangsúllyal:  $\sigma - \sigma - \sigma - \sigma - \sigma$ ), például: „Чурающимися соседями”) és korábban szinte elő sem forduló (hacsak Karlina Pavlovna egy vessorát nem számítjuk) V. formája (hiányzó első és második metrikai hangsúllyal:  $\sigma - \sigma - \sigma - \sigma - \sigma$ ), például: „Спал, и, оттрепав, был тих”)<sup>7</sup> a legfontosabb helyeken kerül alkalmazásra és nagy mértékben meghatározza a költő „ritmikai arculatát”.<sup>8</sup>

Egyes országokban a napisajtó és a rádió nyelvének statisztikai feldolgozása friss adatokkal szolgál a nyelv fejlődéséről. El lehetne gondolkozni a költészet ilyen állandó, folyamatos felméréséről is, mely elég gyorsan reagálhatna az átlagnormák változásaira, és feltárhátna a fejlődés fő tendenciáit. Az, ami az egyik korszakban rendkívül ritkán fordult elő, és ezért több információt hordozott (abban az egzakt értelemben, melyet e terminusnak a matematikai információelmélet tulajdonít), mint például az olyan, szándékosan pontatlan rímek mint a „синева — звал”, „любимое — думая”, „золотые — туя”, „лодках — ветку”, „рыбаки — вдалеке”, „велеканы — беззаконный”, „чалмой — почему”, „Одиссея — косо” (Плебныикоб) egy másik korszakban statisztikai normává válhat (mint a fonémák hasonlóságán alapuló rímek, például: „забавы — рыбами” a modern költészetben). Itt a versstatisztika hozzájárulhatna az egyes költői eljárások trivialitási fokának a pontos megállapításához (ez lehetne az egzakt művészettudomány egyik fontos gyakorlati alkalmazása).

Nyelvészeti szempontból az író munkája abban áll, hogy a lehetséges mondatok vagy nagyobb szövegrészek közül, melyek az adott tartalom közvetítésére szolgálnak, kiválasztja azt az egyetlent, amely bizonyos esztétikai kritériumokat is kielégít. A lehetséges nyelvi szövegek kombinatorikus számának felbecsülése, melyek közül a szerző kiválasztja a szükséges *költői* szöveget, azt mutatja, hogy az igazi költő alkotó munkája közben olyan feladatokat old meg, amelyek egy hatalmas számítógéprendszer erejét

<sup>5</sup> М. Реммель: О правилах тактики, Тартуский государственный университет. Материалы XXII. Научной студенческой конференции. I. Тарту, 1967. 4.

<sup>6</sup> Марина Цветаева: Пленный дух (моя встреча с Андреем Белым). Москва 1967/4; Борис Пастернак: Люди и положения. Новый мир 1967/1. 219. (Vö: Андрей Белый: Между двух революций. Изд. писателей в Ленинграде, 1934. 383., 374.).

Andrej Bjelij verstani munkáinak nyíltan hangoztatott elutasítása ellenére, Cvetajeva és Paszternak verseinek ritmusa a gyakorlatban egybeesett a Bjelij által megfogalmazott elméleti alapelvekkel. Ez a kontraszt speciális vizsgálódást igényelne, melynek során fény derülhetne a ritmikai kísérletezés öntudatlan forrásaira, valamint arra, hogy milyen közvetett kapcsolatban állnak az adott korszak irodalomelméletével és irodalmi gyakorlatával.

<sup>7</sup> Az orosz jambus törvényei szerint az első gyenge szótag ( $\sigma$  jellel jelöljük) is lehet hangsúlyos abban az esetben, ha helyét egyszótagú szó foglalja el. Ez nem mond ellent A. Kolmogorov fentebb idézett meghatározásának.

<sup>8</sup> В. В. Иванов: Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова Poetics. Poetyka (Поэтика), II. Warszawa, 1966.

is meghaladnák: a valódi költő (s ugyanígy a valódi prózaíró) annyira „becsesnek” bizonyul, hogy az emberi tevékenység különböző területeinek matematikailag helyes megközelítése esetén már csak ezért is az egyik legfőbb nemzeti értéknek kellene tekinteni. Egyetlen számítógép sem képes, legyen bármennyire is bonyolult, a lehetséges szövegek halmazából éppen azt kiválasztani, amely leginkább megfelel a kitűzött célnak.

Feltételezhetjük, hogy a csillagászati számú variációk sorravétele, amit nem lehet nélkülözni, ha ilyen feladatokat modellálunk, a gyakorlatban részben lerövidül, mivel egy nagy író megjelenését számos író készíti elő; eközben ezt a sorravételt az egész társadalom végzi, mely íróit kollektívan olvassa (ezért az akadályok, melyek e kollektív feladat teljesítésében gátolják a társadalmat, károsan befolyásolják az irodalmi fejlődés eredményeit; így többek közt különösen káros lehet a szerkesztők által végzett stilisztikai javítások gyakorlata, mely a szövegből információhordozó elemeket, például szokatlan szóösszetételeket gyomlál ki). Egy író életművének keretein belül a „személyi” filológia — egy műalkotás nyersfogalmazványainak, variánsainak és verzóiának a tanulmányozása — hozzájárulhat annak kiderítéséhez, hogy az író milyen úton választotta ki e variánsok közül az egyiket.

A verstanban (akárcsak a szépirodalommal foglalkozó tudomány más területein) az egzaktsági módszereket azzal a végső céllal kell alkalmazni, hogy fényt derítsünk azokra az alapfogalmakra, amelyek látszenek jelen vannak maguknak az íróknak az intuitív elképzeléseiben is, melyeket művészetük jellegéről alkotnak. A modern nyelvtudomány is ezzel a céllal vállalkozik az ember nyelvi intuíciójának formális leírására.<sup>9</sup>

A verstanban Andrej Bjelij használta elsőként a ritmus fogalmát, melyet verstani munkáiban a metrumtól való eltérésként, illetve annak általánosításaként értelmezett. A verstan ma a ritmus árnyaltabb felfogása felé közeledik, mely jobban megfelel a nagy költők ezzel kapcsolatos intuitív elképzeléseinek. Az orosz és szláv verselés kiemelkedő kutatójának, K. Taranowskynak a szavaival: „A vers ritmusa mindig aktív. Ez az a morajlás, amelyet hallanak a költők, s amelyről oly meggyőzően beszélt Majakovszkij.”<sup>10</sup> Hasonló gondolatokat találunk J. MALOF tanulmányában — Meter as organic form. Modern Language Quarterly 1966. vol. 27. №1, — és A. KOLMOGOROV munkáiban, melyekben a szerző (Majakovszkijnek ugyanerre a kijelentésre hivatkozva) a költőre jellemző versmértékét (a mintafelismerés mai elméletével összhangban) mintaként fogja fel. A metrum és a ritmus különbsége rendkívül jól kimutatható Cvetajeva *A Vég poémája* c. művén. Ez azok közé a XX. századi orosz poémák közé tartozik, amelyekben belül különböző versmértékek váltakoznak (Majakovszkij: *Ember*,<sup>11</sup> *Erről*, *Blok: Tizenketten*, *Paszternak: Smidt hadnagy*). *A Vég poémájában* azonban a versmértékek sokfélesége ellenére is felfedezhető az egységes ritmikai törvényszerűség: a hangsúly és a szóátvétel révén a verssor kezdete kidomborodik, miközben a sorok középső része a többszótagú hangsúlytalan intervallumok felé tendál (vagy a rövid sorokban a sorvégi többszótagú klauzulák felé).

Ha a poema kétütemű jambusaiban és kétütemű amphibrachiszaiban az első szótag nem kap pótlólagos hangsúlyt, akkor a második szótagtól kötőjel választja el („Спо-койных глаз”, „Но-рами топч”). Ahogy maga Cvetajeva magyarázza az *Ariadne* c. tragédia amphibrachikus sorainak ilyen írásmódját: „Az első és a második szótag egyenlően hangsúlyos.”<sup>12</sup> Ez a ritmikai elv, melyet maga Cvetajeva fogalmazott meg világosan, nemcsak *A Vég poémájában* érvényesül, hanem egy sor más művében is, melyeknek egész hangtani felépítésében érezteti hatását (lásd Majakovszkij fentebb említett gondolatát a ritmusról, mint néhány nagyobb lélegzetű mű alapjáról).

Az irodalomtudományi kutatások egyik alapvető feladata feltárni, hogy mi a közös egy és ugyanazon szerző különböző műveiben. A végső célt úgy lehet meghatározni,

<sup>9</sup> Ezért mindenki számára, aki valamilyen formában irodalomtudományi feladat megoldására vállalkozik, a szépirodalom mélyreható ösztönös megértésének képessége továbbra is ugyanolyan nélkülözhetetlen szakmai követelmény marad, mint zeneesztétának a hallás. Éppen ebből a szemszögből (meg még néhány más ok miatt) tűnik meg-alapozatlannak az az elemzés, melyet A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov végzett a már említett tanulmányban.

<sup>10</sup> К. Тарановский: Основные задачи статистического изучения славянского стих. (Поэтика), II. 185—186.

<sup>11</sup> Lásd: В. В. Иванов: Ритм поэмы Маяковского «Человек». Poetics. Poetyka (Поэтика), II, Warszawa, 1966.

<sup>12</sup> М. Цветаева: Избранные произведения. М.—Л., 1965. Советский писатель 658.

Úgy tűnik, hogy ez a ritmikai elv nemcsak a ritmikára gyakorolt bizonyos hatást, hanem néhány mai költő szavalási stílusára is.

mint annak, a szerző által meg nem írt műnek fő vonásaiban való feltárását, melyet a szerző más művei mintegy előkészítettek. V. Hodaszevics figyelt fel az alapvető szűzsémák hasonlóságára Andrej Bjelij néhány nagyobb lélegzetű prózai művében (két főhős, az apa és a fiú szembeállítása, melynek megfelelő szociológiai és pszichológiai, életrajzi magyarázata adható). Hasonlót figyelhetünk meg Dosztojevszkij egész sor regényének struktúráját illetően is, például egyformák a „tömegbotrányok” jelenetei, ahol a hős mindkét nővel találkozik, akivel a szűzsé szerint kapcsolatban van (a szűzsé efféle csomópontjain funkciójuk alapján összehasonlíthatók egymással olyan, első pillantásra teljesen ellentétes hősök, mint Sztavrogin és Miskin). Magától értetődik, hogy ezek a futólagos megjegyzések, melyek egyelőre semmiféle egzaktásra sem tartanak igényt és a legbonyolultabb struktúrájú művekre vonatkoznak, csak abban az esetben igazolhatók, ha alátámasztja őket az illető regények felépítésének részletes elemzése, mely megpróbálja kideríteni az alapjukat képező egységes sémát. Ilyen általános sémák megállapítása révén valószínűleg fel lehet tární bizonyos, az írói személyiségen túlmutató jelenségeket, melyek egy egész korszak, sőt különböző korok íróira egyaránt érvényesek (ilyen például a versszakokon belüli ritmikai struktúra és hangjelzés a francia költőknél, Villontól Apollinaire *La Chanson du mal-aimé* c. verséig). Az általános sémák ismétlődése, mely szembeszökő az utóbbi évszázadok egyéni művészi alkotómunkájában, nem annyira a nagy írókra jellemző, mint inkább a sablonos tömegtermékekre, melyek gyakran sémákká változtatják a nagy irodalom felfedezéseit (mint például a detektívregények E. A. Poe után). A folklorisztika viszont olyan szövegekkel foglalkozik, amelyek valamilyen sablonos séma alapján korlátozott számú sztereotíp formulából épülnek fel<sup>13</sup> (minimális vagy csekély eltérésekkel).

Ezzel kapcsolatban helytállónak látszik, amit Mandelstam egyik korai versében mond:

*S a bárd ismét idegen dalra fakad  
És sajátjaként énekl el.*

Mivel a népköltészeti szövegek csak a szájhagyományban élnek és közvetítődnek minimális változtatásokkal, a nyelvi változásokkal együtt változnak, s ez lehetővé teszi az ősi népköltészeti (például az ósláv) formulák rekonstrukcióját a későbbi (köztük a mai) népköltészeti hagyományok (például a szláv folklór-hagyományok) összehasonlítása útján.<sup>14</sup> Az ilyen kutatások azonban egy sor vonatkozásban különböznek a tulajdonképpeni nyelvészeti összehasonlító rekonstrukcióktól. Bizonyos szövegtípusok, melyek fellelhetők a nyelvileg rokon (például a szláv és a balti) népköltészeti hagyományban, az illető nyelvcsalád határain kívül is előfordulhatnak, ami vagy tisztán tipológiai egybeeséssel, vagy az illető népköltészeti szövegtípus elterjedésével magyarázható.

A szövegerekonstruációs munkák elválaszthatatlanul összekapcsolódnak a világ ősi ábrázolásai eszközeinek a kutatásával. Ezek a kutatások elősegíthetik az olyan írók munkásságának az elemzését is, akik tudatosan vagy öntudatlanul a népköltészeti, mitológiai hagyományra támaszkodtak: például a korai Gogolt aligha lehet helyesen érteni az ukrán népköltészeti hagyomány figyelembevételével, mely sok tekintetben közel áll az óslávhoz.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> A „telítettség küszöb” kapcsolatban, mely gátat szab új sablonok megjelenésének az adott törzs népköltészetében, lásd: F. Boas: *Language and Culture*. New York, 1910.

<sup>14</sup> Lásd V. V. IVANOV és V. ТОПОРОВ közös munkáit:

К реконструкции праславянского текста. Сб. Славянское языкознание. Доклады советской делегации. У Международного съезда славистов, Изд. АН СССР, М., 1963. 88—158; Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965. Наука; Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы. Сб. Структурная типология языков М., 1966. Наука.

<sup>15</sup> Lásd a fentebb említett könyvet: Славянские языковые моделирующие семиотические системы 238. Ezzel a megközelítési móddal mutatnak rokonságot M. Behtyin gondolatai, melyeket a Rabelais-ról írott disszertációjában fejtett ki még huszonöt évvel ezelőtt (M. Бахтин: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Художественная литература М., 1965), ahol elsőként tárta fel az olyan alapvető oppozíciók szerepét, mint a fönt-lent stb., melyeket később Lévi-Strauss és a strukturális antropológia más képviselői tanulmányoztak (akik az ősközösségi társadalomban meglevő effajta oppozíciók olyan szociológiai interpretációját javasolták, melyek megfelelnek A. Zolotarjov a háború előtti sejtéseinek. — A. M. Золотарев: Родовой строй и первобытная мифология М., 1964. Наука.

Az összehasonlító történeti módszer alkalmazása a folklorisztikában — akárcsak a nyelvtudományban és az összehasonlító mitológiában — meglehetősen hű rekonstrukciókat tesz lehetővé; itt igaznak bizonyul a régi mondás, mely szerint a történész „viszszafelé jósló próféta”. Különösen nagyfokú egzakttságot mutatnak az ősi metrikai formák rekonstruálására szolgáló eszközök. A kiindulási metrikai forma rekonstrukciójával előre jelezhetők lehetséges változataik a különböző nyelveken. Ilyen munkák születtek az utóbbi időben a szláv metrikáról, melyek azt más indoeurópai (ógörög, óind, kelta) metrikai hagyományokkal hasonlították össze.<sup>16</sup> A szláv verselés legarchaikusabb formái megőrződtek az északi nagyorosz és szerb-horvát epikus költszetben. Az irodalomtörténész számára igen fontos, hogy ennek a két hagyománynak az összehasonlítása vezérelte Puskind, amikor a *Nyugati szláv dalokat* írta. A puskinsi hármas dolnyik legújabb statisztikai vizsgálatai kimutatták, hogy Puskin pontosan betartotta a szerb-horvát „deszeterac” szabályát, a tízszótagúságot (a verssorok átlagos hossza 10,018 szótag),<sup>17</sup> s ugyanakkor az orosz népi epikus verselés néhány sajátosságát (anapesztikus kezdés, az első és a harmadik hangsúly erős helyzete, szemben a bizonytalabb helyzetű másodikkal) is felhasználta verseiben. Ezért a puskinsi hármas dolnyik (mely részben előlegezte a XX. századi költészet versmértékeit) bizonyos vonatkozásokban közel állt a modern tudomány által rekonstruálandó ószláv verseléshez. Kors szavaival: „A zseniális művész érzéke előrevetítette a tudósok kutatásait.”<sup>18</sup>

A nagy költők által készített fordítások tanulmányozása különösen tanulságos lehet, ha az eredeti mű belső felépítését akarjuk megérteni a szerző többi művéhez való viszonyában. Példaként említhetjük Puskin *Ördögök* c. költeményének Marina Cvetajeva által készített francia fordítását. Cvetajeva itt a Puskin-versek olyan felfogásából indul ki, melyet (még gyermek korában) ő maga alakított ki róluk, s amelyet *Az én Puskinom* c. tanulmányában fejtett ki. Ebben a tanulmányban, akárcsak az *Ördögök* fordításában, összefonódik az *Ördögök* és a *Téli út* hatása.<sup>19</sup> Cvetajevának a fordításban sikerült az, ami a két Puskin-vers kutatóinak lett volna a feladata: megtalálta azt a közös valamit, ami egységesíti őket, azt az egységes szándékot, melyet a költő mindkét versben érvényre juttat. Mint maga írja: „Azt hajtogatják nekem, hogy Puskin lefordíthatatlan. Hogyan lenne lefordíthatatlan az, aki már lefordította, átültette saját (egyetemes emberi) nyelvére a kimondhatatlant és kimondatlant? Az ilyen fordítót azonban költőnek kell fordítania.”<sup>20</sup>

„A kimondhatatlant” emberi szavakkal „lefordítani” — ez az író dolga; az adott (és csak az adott) műben felhasznált művészi eszközökön kívül semmilyen más eszközzel nem lehet kifejezni az adott tartalmat<sup>21</sup> (ezért hatnak annyira siralmasan a próbálkozások, hogy képregényekben, iskolai irodalomtankönyvekben, kritikái és irodalomtudományi írásokban „elmondják” az ilyen művek tartalmát<sup>22</sup>). A művészi szöveg kutatójának jóval szerényebb feladata van: azt kell megállapítania, hogy milyen eszközökkel valósul meg az ilyen fordítás. Természetes, hogy ennek a tudományos feladatnak a megoldása a nyelv tanulmányozásával kezdődik.

A tételt, melyet tudósaink még a húszas években fogalmaztak meg a költői nyelv sajátos jellegéről, az utóbbi időben sikerült egzakt adatokkal alátámasztani, melyek többek között megerősítik, hogy a széppróza és a tudományos próza grammatikai struktúrái

<sup>16</sup> R. JAKOBSON: *Slavic Epic verse. Selected Writings*, vol. IV. The Hague, 1966; C. WATKINS: *Indo-European metrics and archaic Irish verse. Celtica* vol. VI. 1962.

<sup>17</sup> A. КОЛМОГОРОВ: О метре пушкинских «Песен западных славян». *Русская литература* 1966/1.

<sup>18</sup> Ф. Корш: О русском народном стихосложении. СПб. 1897. 34. Továbbá lásd: К реконструкции праславянского текста. 96.

<sup>19</sup> Марина Цветаева: *Мой Пушкин*. Наука и жизнь 1967/2. 124., 133.

<sup>20</sup> А. Эфрон—А. Саакянц: Марина Цветаева — переводчик. Дон 1966/2. 178.

<sup>21</sup> Ennek az esztétikai ténynek a jelentőségét, melyet Lev Tolsztoj fogalmazott meg az Anna Karenina kapcsán, információelméleti szemszögből, Kalmazorov tárgyalja: Три подхода к определению понятия «количество информации». Сб. Проблемы передачи информации, М., 1965. Наука I. вып. I.

<sup>22</sup> Külön kell választani az irodalomról szóló szépirodalmat, ahol magától értetődő a költői nyelv használata és a tudományos irodalomelméleti kutatást, mely terminológiai egyértelműsége törekszik. Ez utóbbi feladatát pontosan körül kell határolni — az irodalmi szövegek struktúrájával foglalkozik, de nem kel velük versenyre, hogy tartalmukat más formában elmondja.

különböznek egymástól.<sup>23</sup> A költői és a nem költői nyelv napjainkban megnyilvánuló közeledése folytán az előbbi olyan tipikus konstrukciókat is magába olvaszthat, melyek a tudományos prózára jellemzők (az „имелос руб дрожание” Paszternak versében a tudományos prózára jellemző transzformációval keletkezett a „рубы дрожали” kifejezésből). De éppen az az erős stilisztikai hatás, melyet az ilyen konstrukcióknak a költészetben való alkalmazása kelt, mindennél jobban tanúsítja a két nyelvi szféra teljes különbségét. Az elmondottak a *Háború és békére* jellemző széttagolt logizált hasonlatokra is érvényesek, melyeket az író úgy használ mint a tudományos meghatározásokat szokták a tudományos szövegekben: a „vendégek felszolgálását” Anna Pavlovna szalonjában először részletes, kibontott *úgy* . . . *mint* kötőszavas hasonlat formájában ábrázolja, később pedig a regény több helyén mintegy rejtetten utal arra az első hasonlatra: „Anna Pavlovna estélye ugyanolyan volt, mint az első, csak a meglepetés, mellyel *vendégeinek szolgált*, ezúttal nem Mortemar volt, hanem egy diplomata . . .”

Az utóbbi időben egyre nagyobb figyelmet fordítanak a mondatnál nagyobb egységek konstrukciós törvényeire. Mivel a nyelvészek hosszú ideig a mondaton belüli elemzésre szorítkoztak, az ilyesfajta kutatásokat a „metalingvisztikának” vagy „transzlingvisztikának”<sup>24</sup> nevezett új tudomány hatáskörébe akarták utalni. A transzlingvisztikai vizsgálatok körébe tartozik az olyan, minimális hosszúságú szövegek tanulmányozása, mint a találós kérdések, közmondások, szólások — ezek zárt, önmagukban teljes egységeket képeznek, melyek egyszerre tartoznak a népi szövművészethez és az össznépi nyelvi kifejezőkészlethez. M. Bahtyin, aki jelentősen megelőzte a mai transzlingvisztikai kutatásokat, munkáiban világosan megfogalmazta az „idézett szó” problémáját, melynek századunk első felében lényegese szerepe volt különböző irodalmi irányzatokban: az orosz szkáz-prózában, a belső monológban, melyet Joyce nyomán Hemingway és Faulkner fejlesztett tovább, s mely az utóbbi időben a filmnyelvre gyakorol hatást, és az olyan prózában, amely tele van tűzdelve más szerzőktől vett idézetekkel és rejtett utalásokkal (például Aragon *La mise a mortja*, ahol az *Anyegin* felé történő tájékozódás nemcsak számos, e műből vett idézetben mutatkozik meg, hanem az elbeszélő kitérések funkciójáról szóló elmélkedésekben is, melyek Aragon regényében ugyanolyan jelentős szerepet játszanak, mint orosz mintaképben).

A modern regényt — például Faulknernél — az epizódok bonyolult összefonódása jellemzi: az időbelileg és kauzálisan egymáshoz kapcsolódó epizódok közé olyan események kerülnek be, melyek nem függenek velük össze vagy időben távol esnek tőlük. A hasonló struktúrák valamint az egymáshoz közvetlenül kapcsolódó szavakat szétválasztó költői inverzió leírását megkönnyítené, ha analógnak tekintenénk a mondat szintaktikai struktúrájának az ábrázolásával, melynek módszereit a modern nyelvészet dolgozta ki.<sup>25</sup> Különösen bonyolult felépítés esetében Faulkner maga mellékel regényeinek (*The Sound and the Fury*, *Absalom*, *Absolom*) későbbi kiadásához „diszpozíciókat” (L. Vigotszkij terminusa), melyek az események valóságos időrendjét tüntetik fel.

A modern nyelvészetnek a nyelv leírásában elért sikerei azokon a területeken voltak a legjelentősebbek, ahol (mint a fonológiában és a szintaxisban) a vizsgált egységek az elemzés számára közvetlenül hozzáférhetők voltak.<sup>26</sup> A kutatás csak nemrégiben

<sup>23</sup> Г. А. Лесских: К вопросу о грамматических различных научной и художественной прозы. Ученые записки Тартуского государственного университета. вып. 181. Труды по знаковым системам II. 1966.

<sup>24</sup> Az első terminust M. BAHTYIN javasolta. (Проблемы поэтики Достоевского. Советский писатель М., 1963). A másodikat (mely alkalmasabb, tekintve, hogy nem vált ki asszociációt a „metanyelv” logikai fogalmával) Roland Barthes ajánlotta a varsoói szemiotikai konferencián (1965 augusztusában).

<sup>25</sup> В. В. Иванов: Проблемы времени в науке и искусстве XX века — Симпозиум «Творчество и современный научный прогресс» Л., 1966. 24. Erre az analógiára elsőnek L. SZ. VIGOTSKIJ mutatott rá: Психология искусства. Искусство, М., 1965. Faulknerről lásd J.-P. SARTRE: Time in Faulkner: The Sound and the Fury. William Faulkner; Three decades of criticism. New York, 1965. 225—232.

<sup>26</sup> Érdekese kutatási téma lenne a poétika és a nyelvészet fejlődésének a költészet fejlődésével párhuzamos vizsgálata: a fonológia történetének összehasonlítása, a fonémák funkcióinak kiderítésére irányuló kísérletekkel Hlebnyikov verseiben, vagy a grammatikailag helyes, de szemantikailag szokatlan mondatok vizsgálata a modern nyelvészetben, összevetve őket a költészet hasonló kísérleteivel („a grief ago”, „all the sun long” Dylan Thomas verseiben).



összpontosította figyelmét a jelentés problémáira. Hasonló utat járt be a poétika is. A ragyogó eredmények, melyeket legkiválóbb tudósaink a költői nyelv tanulmányozásában értek, a nyelvnek elsősorban azon oldalaira vonatkoztak, melyek közvetlenül a hangzással — a ritmussal, a hangismétlődésekkel — vagy pedig az elemek elrendeződésével — a versek ritmikai szerkezetével, a prózában a szűzsével, a mese szerkezetével stb. — kapcsolatosak. Csak fokozatosan vált lehetővé a vizsgált tárgyak körének a kiszélesítése, a szemantikai kérdések bevonása és a vizsgált struktúrák szociológiai értelmezése. Az ilyen fokozatosság szervesen hozzátartozik a tudomány fejlődéséhez. A modern poétika megalapítóinak emiatt nem tehetünk szemrehányást. Ha kezdetben nem korlátozták volna kutatásaik körét, akkor nem sikerült volna elérniük azokat az eredményeket, melyeknek jelentősége csak napjainkban kezd nyilvánvalóvá válni az egész világon.<sup>27</sup> Ezzel együtt állandóan figyelembe kell vennünk, hogy korunkban a kutató nem róhat magára olyan megszorításokat, melyek a költői nyelv struktúrájának leírására irányuló első kísérleteknél szükségesek voltak.

Ennek belátásához elég összehasonlítani a mesestruktúra tanulmányozására irányuló kezdeti próbálkozásokat mai folytatásaikkal a strukturális antropológiai munkákban, vagy a hangismétlődések vizsgálatát e jelenség felfedezőinél a mai kutatásokkal, melyek a szöveg hangstruktúráját a többi szint felépítésével való összefüggésében vizsgálják.<sup>28</sup> Itt az egyik legjelentősebb kutatási irány az, amelyet még F. de Saussure jelölt ki, akinek számos, a strukturális poétika tárgykörében írt munkája csak a legutóbbi időben jelent meg szemelvényekben.<sup>29</sup> Saussure szerint a vers hangzásbeli megszervezettségét (legalábbis az ősi indoeurópai költészetben, de valószínűleg sok újabb költői hagyományban is) a szemantikai kulcsszó hangzása határozta meg, melynek hangjai a szöveg számos más szavában térnek vissza (magának a kulcsszónak nem kell feltétlenül előfordulnia a szövegben). Tehát e felfogás szerint a szó a hangzásbeli és értelmi kapcsolatok metszéspontját képezi (lásd a költő szavait: „A szó zenéje nem zengzetességében rejlik, hanem a hangzása és jelentése közti kölcsönös viszonyban.”)<sup>30</sup> A modern nyelvészetet és a hozzá közel álló tudományokat a szemantika iránt megnyilvánuló érdeklődés jellemzi, csakúgy mint a modern művészetet, ahol a tiszta kísérletezéshez való vonzódást, mely a század első felének volt sajátja, az a törekvés váltotta fel, hogy ezt a kísérletezést a felgyülemlett történeti tapasztalat kifejezésének a szolgálatába állítsák.

Ezért a poétikában is fokozatosan előtérbe kerül az a feladat, hogy összefüggést teremtsünk a művészi szöveg felépítése és a történelmi háttér között, amely nélkül a szöveg nem érthető meg. Ennek a feladatnak a megoldása meghaladta az eddigi irodalomtudomány erejét, mely (kevés kivételtől eltekintve) nem törődött a szöveg felépítésével és ezért lehetőségei leszűkültek; de az összes kutatási eljárás és az irodalomtörténet által összegyűjtött adatok nélkülözhetetlenek lesznek az említett feladat megoldásához<sup>31</sup> (lásd a strukturális és a történeti nyelvészet összekapcsolásának példáját). Lehetetlen például valamennyire is meggyőzően vizsgálni Ilf és Petrov regényeinek struktúráját, ha közben nem vesszük elég alaposan szemügyre hőseik funkcióját a korszak összefüggésében és magának a regénynek a szerepét (például az értelmiség irányában megnyilvánuló „társadalmi elvárással” kapcsolatban stb.). Akkor világossá válna, hogy a struktúra vizsgálata során használhatatlanok azok az elnagyolt társadalmi címkek, melyeket az

<sup>27</sup> Az adott kutatási irányzat fejlődésével kapcsolatban lásd: V. V. Ivanov kommentárjait L. Sz. Vigotszkij művészetpszichológiájához. (Л. С. Выготский: Психология искусства. 358—380.)

<sup>28</sup> Az A. Moles könyvének (A. Moles: Теория информации и эстетическое восприятие. Мир, 1966.) bibliográfiájában felsorolt számos ilyen jellegű munka közül érdemes kiemelni Baudelaire Macskák c. szonettjének elemzését: R. JAKOBSON, — C. LÉVI-STRAUSS: „Le chats” de Charles Baudelaire. L’homme 1962/1. (magyarul lásd: Helikon 1968/1.). Érdekes kiegészítés ehhez az elemzéshez Baudelaire szonettjeinek matematikai elemzése a hangstruktúra szintjén: K. KNAUER: Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitkunstwerk. Mathematik und Dichtung. München, 1965. 193—210.

<sup>29</sup> Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. — Mercure de France, 1964/2.

<sup>30</sup> Б. Пастернак: Заметки переводчика. Литературная Россия 1965/13.

<sup>31</sup> Irodalomtudományi jellegű nyilatkozataiban erre hívja fel a figyelmet az utóbbi évek strukturális antropológiájának (azaz az etnográfia és a kultúra strukturális kutatásának) kiemelkedő képviselője, Lévy-Strauss, mikor ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy a strukturális tanulmányok közül, melyek az utóbbi időben elterjedtek az irodalomkritikában, jó néhány tulajdonképpen nem is strukturális.

irodalomkritika már rég elvetett, nem is beszélve a tudományos irodalomtudományról.<sup>32</sup> A komoly irodalomtudomány (melytől A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov félig paródiaszerű elemzései nagyon távol esnek) csak úgy képzelhető el, hogy behatóan elemzi azoknak a fő társadalmi problémáknak az irodalmi kifejezését, melyek a társadalom és a művészet előtt állnak. A gépi fordítás gyakorlatával való összehasonlítás, melynek szerepétől az empirikusság aligha vitatható el, de saját cikküknek némileg ellentmondó követelményével kapcsolatban A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov beszél, helytálló abban az értelemben, hogy a jelenkori irodalmi gyakorlat kritériumának figyelembevétele nélkül a poétika terméketlen agytornává fajul, melyre jó példa lehet Ílf és Petrov regényének általuk végzett elemzése. Lehetséges, hogy a poétika bizonyos ideig viszonylag könnyebb feladatokkal fog foglalkozni (olyanokkal, mint a népköltészeti szövegek értelmezése az illető nép mitológiájának, szokásainak, életkörülményeinek elemzése fényében), ahol a szöveg történeti interpretációja egyszerűbb, mint a kortársi irodalom vonatkozásában. De a poétika végső célja azon feladatok megoldása marad, melyek a mai irodalom szempontjából fontosak, sőt előlegezik annak fejlődését (ahogy annak idején M. Bahtyinnak a polifonikus regényről szóló munkái, melyekben megfogalmazta a belső dialógus gondolatát). Ezért az elméletnek és az irodalmi kísérletezésnek az az egysége, mely a strukturális poétikát kialakulása idején jellemezte, a modern kutatónak is útmutatásul szolgál.

(Вяч. Вc. Иванов: *О применении точных методов в литературоведении* In: *Вопросы литературы* 1967/10. 115—126.)

(Fordította: Gránicz István)

<sup>32</sup> Az ilyen idejétmúlt, tudománytalan irodalomkritikai sablonok használatában rejlik A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov elemzésének legfőbb hibája. Jellemző, hogy Ejzensteinnek, a művészetelmélet kiemelkedő képviselőjének kijelentései közül is sikerült kiválasztani a legkevésbé eredetit, melyet egyetértően idézve, igyekeznek V. Sklovskij „tévedéseit” leleplezni (77.).

## Pontos-e az „egzaktság”?

„Strukturalizmus! Strukturalizmus!” — hallani mindenütt, de hogy mi a strukturalizmus a *honai irodalomtudományban* — azt nem könnyű eldönteni. Ennek a tudósgárdának még a névsora is jobbra csak P. Palijevskij kirohanásaiból ismeretes, maguk a „strukturalisták” nem pendülnek egy híron. „... A tudomány ott kezdődik, ahol az ösztönös megérzés a bizonyítékok szigorú rendszerével párosul...”; a „strukturális irányzathoz” tartozó irodalomtudósok „kíváncsú, ha fejlettebb módszert alkalmaznak, mint ami a kutatói intuíción alapul” (Ju. Lotman).<sup>1</sup> „... A strukturális és a hagyományos megközelítési mód különbsége korántsem „a kutatási folyamat formalizáltsága-intuitivitása” ellentétpárban ragadható meg. Tévedés azt hinni, hogy ha a tudós empirikus kiválogatáshoz és puhatolózáshoz folyamodik, akkor már eleve le kell mondania a leírás objektivitásának és egzaktságának igényéről... Ha a tudós által megszerkesztett modell *működik*, vagyis ha az előírt szabályok alapján ember vagy gép a modellált műhöz hasonlót képes létrehozni, akkor a modell kielégítő, és senkinek semmi köze hozzá, hogy alkotója hogyan járt el: formális eszközökhöz nyúlt, intuícijára támaszkodott, vagy, netán szellemek és manók segítségét vette igénybe.” (A. Zsolkovszkij, Ju. Sseglov).<sup>2</sup> A két állásfoglalás mindegyike, mintha szándékos illusztrációja lenne annak, amit a másik — „tévhitnek”, illetve pretudományos megközelítési módnak bélyegezve — elvet. Vannak ennél lényegesebb eltérések is, így hát ahelyett, hogy elkezdénénk elmélkedni a strukturalizmusról általában, érdemesebb, ha fontolóra vesszük a vitában ténylegesen részt vevő szerzők néhány gondolatát.

A kutató feladata az — írja Ju. Lotman —, „hogy az adott rendszer jelentéssel bíró elemi egységeit meghatározza (mindegyiküknek egész sor különböző ismertetőjegye lesz), és megvizsgálja azt, hogy milyen szabályok alapján kapcsolódnak össze összetettebb jelentéssel bíró egységekké”; „az itt alkalmazott tudományos metodika egy és ugyanaz lesz a műalkotás összes szintjén (a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbakig) és egybe fog esni más modelláló rendszerek (nyelv, mítosz stb.) vizsgálati eljárásaival. Magától értetődik, hogy maguk az elemek és összekapcsolási szabályaik minden esetben mások lesznek.”<sup>3</sup> Hát nem furcsa: az elemek — mások, a szabályok-mások, a metodika pedig — egy és ugyanaz? Hogyan lehet akkor *tudományosan* (az „ösztönös megérzés” kizárásával) „meghatározni”, hogy a *művészi alkotásban* melyek lesznek a „jelentéssel bíró elemi egységek” és a *nyelvi* „szabályok”? Fukar elméleti útbaigazítással kell beérnünk: „Az adott struktúra elemei közül jelentéssel bírók azok lesznek, melyeknek az adott struktúrán belül van ellentétük (oppozícióba állíthatók)”,<sup>4</sup> az „oppozíció” terminus használata azonban csupán a stílust teszi nehezkessé, semmi több; az „elem lényegének” feltárása érdekében azt ajánlatos megtudni, hogy mivel állítódik szembe, ezt viszont hogyan deríthetnénk ki a lényeg ismerete nélkül? A magyarázatok olykor még inkább bonyolítják a kérdést: természetes, hogy minden értelmes kijelentésnek akad valamilyen szempontból ellentéte, de vajon mindig fellelhető-e egy ilyen „oppozíció” *egy és ugyanazon* („adott”) művészi struktúra keretein „*belül*”? „Gyűlölők és szeretek...”

<sup>1</sup> J. M. LOTMAN: Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia. Helikon, 1967/3—4. 400., 403.

<sup>2</sup> A. Жолковский—Ю. Щеглов: Структурная поэтика — порождающая поэтика. Вопросы литературы 1967. № 77.

<sup>3</sup> J. M. LOTMAN: Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia. Helikon, 1967/3—4. 400.

<sup>4</sup> Uo.

— itt az opposzió nyilvánvaló, de mi az, ami szemantikailag ellentétbe állítható a „szerekek” „elemmel” Tyutsev *Szeretek sétálni vihar idején* . . . kezdetű versében?

Felvértelve magunkat Ju. Lotman terminológiájával, nézzük meg most azokat a gyakorlati eredményeket, melyekre metodikája segítségével jutottunk.

A „keljetelek fel” elemet a „Keljetelek fel, ti elbukott rabok!” verssorból nem állíthatjuk a *Szabadság* óda szemléletől idegen ellentétbe:

Felhívás felkelésre ↔ Felhívás reformra

vagy

Felhívás felkelésre ↔ Felhívás a rabság fenntartására.

„Ha igaznak fogadjuk el az utolsó két ellentétet, akkor megoldhatatlan ellentmondásba kerülünk, ha például az alábbi sorok értelmét próbáljuk kutatni:

*Lehull a szörnyű gaztett bárdja . . .  
És ime — aljas bíbor várja  
A megbéklyózott gallokat.*

(Radó György fordítása)

Itt a despotizmus (Napóleon „aljas bíbora”) nem a népi felkelésnek és a király kivégzésének antitézise, hanem következménye. Anarchia és despotizmus a törvénytelen-ség és a politikai szabadság megsértésének variánsai. A király kivégzése (anarchia) despotizmust szül (Napóleon), de a despotizmus (I. Pál) anarchiát szül (az 1801. március 11-i gyilkosság. Mindkettő szemben áll a törvénnyel”).<sup>5</sup>

Az „igazi opposzió” Ju. Lotman szerint az alábbi:

A „Keljetelek fel ↔ boruljatok aróra ellentét” az adott elem szemantikáját, míg a

„Keljetelek fel ↔ álljatok fel”

ellentét a stilisztikáját (a szemiotika terminusa szerint pragmatikáját) tárja fel.<sup>6</sup>

Ami a *stilisztikát* illeti, nincs vita: a „keljetelek fel” itt valóban nem felkelésre, lázadásra buzdító szó szerinti felhívást jelent, hanem az emelkedjetelek talpra, álljatok fel felszólítások (az orosz eredetiben ünnepélyes, emelkedett hangulatú) szinonímája. De a stilisztikai eltolódás, mely kiemeli az értelmi allegorikusságot, nem érinti a verssor *szemantikai tengelyét*, hiszen a „keljetelek fel” kifejezés használatos olyan értelemben is, hogy *keljetelek fejgyverre* az ellenséggel szemben (lásd Puskin *Oroszország rágalmazóihoz* c. költeményét:

*Vagy kevesen vagyunk?  
... A viharvert Kremltől egész  
Kína mozdulatlan faláig  
Nem kell az orosz s nem csatázik,  
Mint egyetlen acél-vitéz?*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Mindenesetre kétségtelen, hogy a „Keljetelek fel, ti elbukott rabok!” *egyeses ellentézise* „a rabság fenntartására” irányuló felhívásnak. És ilyen olvasat esetén semmiféle „megoldhatatlan ellentmondásba” nem keveredünk azokkal a sorokkal, melyeket Ju. Lotman idéz. Igaz, hogy a *Szabadság* Napóleon despotizmusát XVI. Lajos törvénytelen („hallgat a Törvény — hallgat a nép”) kivégzésének folyamányaként állítja be, de mi-ből látható, hogy a „puskini rendszerben” az effajta ítélet az *ugyancsak* törvénytelen francia *forradalom szükségszerű* következménye? Legalábbis maga az óda szintén „hallgat” erről. És ami a lényeg — a „*gaztett bárdja*”, mely a franciák királyát lefejezte, a „Keljetelek fel, ti elbukott rabok!” és „a rabság fenntartására irányuló felhívás” közti élesen „opposziós” kapcsolatokat egyáltalán nem metszi el. Puskin ódájában Lajos *nem tartozik* a „zsarnokok” közé, akikhez a kezdő versszakok fenyegetése — „*remegjetelek!*” — szól, ellenkezőleg, a költő sajnálkozik rajta:

*Ki nagy hibák mártírja voltál —  
Nemrég az ősökért lakoltál  
S királyi főd vesztetted el.*

(Franyó Zoltán fordítása)

<sup>5</sup> Uo., 401.

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Erre mutat rá Ju. LOTMAN érdekes tanulmányában:

О проблеме значения во вторичных моделирующих системах. Учёные записки Тартуского университета. вып. 181. Труды по знаковым системам II. 1965. 28.

Óriási a különbség: lefejezni egy mártír-királyt (még ha ősei bűneiért is) vagy *felkelni a rabsorsból, fellázadni a zsarnokok ellen* (e két utóbbi cselekvés aligha választható el élesen egymástól, ahol „mindenütt korbács, mindenütt fegyver”, ott nem megy az egyik a másik nélkül). Mellesleg a közismert politikai — filozófiai doktrínának megfelelően, mely a *Szabadságban* erőteljesen kifejezésre jutott, a *zsarnokság* megdöntése nemhogy „a törvénytelenység egyik válfajának” számított volna, hanem éppen ellenkezőleg a rabsorba sülyedt nép *legtörvényesebb joga, sőt kötelessége* volt. Ennek tudható be, hogy a kutatót gondolkodóba ejtő verssor után közvetlenül a keserű „Oh, jaj!” felkiáltás, a harmadik versszakon végigvonulva, összekapcsolja a „halálos szegényt”, a „jogrendet” és „a rabság gyámoltalan könnyeit”.

Egyébként az „oppozíciók elve”, mely egy meglehetősen egyszerű álellentmondással szemben azonnal csődöt mondott, egyáltalán nem biztosítja a *Szabadság* Lotman által adott interpretációjának „a bizonyítékok pontos metodikáját”. Sőt, maguk a bizonyítékok sem mentesek a belső ellentmondásoktól.

Íme a két „oppozíció”: az igazi —

„Keljetek fel ↔ boruljatok arcra” —

és az óda szellemétől „idegen” —

„Felhívás felkelésre ↔ Felhívás a rabság fenntartására”.

Ismerjük el, hogy a „keljetek fel” és „boruljatok arcra” felszólítások nem egyszerűen térbeli, fizikai helyzetváltoztatást követelnek a „raboktól” (ezt el nem ismerni — ostobaság). Viszont akkor a „boruljatok arcra” elkerülhetetlenül „a rabság fenntartására irányuló felhívás”-sá alakul, ezáltal elvesz az „oppozíció” többi tagja között meglevő különbség kimutatásának kritériuma, és az „igazi opozíció” egybeesődik a hamissal.

Csak az lehet, hogy a „jelentéssel bíró elemek”, „lényegének feltárására” ez a teljesen tagadáson alapuló eszköz nem a legpontosabb és legalkalmasabb. Feltesszük példának magunknak a kérdést: mi a kutya? Válaszolunk rá: házi állat, az ember legjobb barátja stb. De válaszolhatunk másként is: a kutyát „oppozíciók rendszerébe” foglaljuk — „kutya” ↔ „ember”, „kutya” ↔ „macska”, „kutya” ↔ „egér” —, vagyis a választ úgy fogalmazzuk meg, hogy X nem A, nem B, nem C... Természetesen a megoldhatatlan kérdések — mi a ház? a barát? az ember? a macska? — mindenképpen megmaradnak, mégis a válaszadás előbbi módja előnyösebbnek tűnik. Végzésük esetén verbális felelet helyett rámutathatunk az illető négy lábúra, míg ha a második sémát választjuk, akkor arra leszünk kárhóztatva, hogy kutyán kívül a világmindenség összes létezőjére ujjal mutogassunk.

Bizonytalan az a központi érv is, melyből kiindulva egyes „oppozíciókat” jóváhagyunk, másokat elvetünk: „ha igaznak fogadjuk el az utolsó két ellentétet, akkor, megoldhatatlan ellentmondásba kerülünk, ha például meg akarjuk érteni...” *Tényleges* ellentmondás, amire itt utalás történik, a *Szabadságban* nincs, amint ezt ki is mutatuk, de *elvben*, ha lenne is — mi baj származik belőle? Ha műalkotásban logikai ellentmondásra bukkanunk, ez még korántsem mindig jelenti azt, hogy automatikusan el kell határolnunk magunkat attól az interpretációtól, mely hozzá vezetett. Az ellentmondások „megoldása” a fogalmi gondolkodás feladata; a művészi egész nem logikai kapcsolatokkal van összefűzve, és nemcsak tartalmazhat „megoldhatatlan ellentmondást”, hanem ki is nőhet belőle. Ju. Lotman így gondolkodik: ha a „keljetek fel”-felhívás lázadásra, akkor zsákutcába jutunk, ha „meg akarjuk érteni”, hogy XVI. Lajos kivégzését miért követi megtorlás. De Blok hősei „... mennek, szentek nélkül, tizenketten” — és mégis

*hőgyöngyösen, hófehéren*

*Jézus Krisztus megy az élen*

(Lator László fordítása)

Ha „szentek nélkül”, akkor „érthetőbb” lenne Krisztus helyett annak ellentettje; így viszont mindez csak arról tanúskodik, hogy a *Tizenketten* nem a „ha... akkor” ok-okozati összefüggésre épül.

Természetesen, ha „ellentmondásra” bukkanunk, könnyebb dolog megkerülni, mintsem tátozó mélységeibe belenézni — a szakadék szélén a „pontos bizonyítékok” aligha segítenek ki bennünket —, attól félek azonban, hogy ez esetben a „pontos bizonyítékok” kedvéért Blokot veszítenénk el. Mellesleg a költő „miután megírta a *Tizenketten*, három és fél éven keresztül próbálta kideríteni, mit is írt. Sokan emlékeznek rá, milyen kíváncsian hallgatta, mit beszélnek a *Tizenketten*ről, mintha várná, hogy akad valaki, aki végül megmagyarázza neki a poéma jelentését, mellyel nem volt teljesen tisztában. Mintha semmi köze sem lett volna ehhez az alkotáshoz, mintha nem is ő írta volna a poémát, hanem valaki más, vagy mintha diktálás után jegyezte volna le valaki más szavait.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> К. Чуковский: Александр Блок как человек и поэт. Пг, 1924. 27.

A *Szabadságban* is vannak valódi ellentmondások, bár szerkesztési elve egészen más, és bőven merít elvont gondolatokból, mintegy előre kijelölve a téma kibontásának menetét. Ju. Lotman sorra veszi:

„Francia forradalom  
Napóleon diktatúrája  
I. Pál despotizmusa

Az 1801. március 11-i gyilkosság” — mindezek a „fogalmak” az „adott rendszerben” — véleménye szerint — „szinonímák”, közös invariánssal rendelkeznek — a politikai egyensúly megbomlása (rossz politikai rendszer), és szembenállnak a „Törvénnyel” (jó politikai rendszer); így néz ki tehát A *Szabadságban* az „alapvető oppozíciók halmaza”, mely „a szerző valóságképét tükrözi vissza”<sup>9</sup>). Külön nem érdemes foglalkozni ezzel a zárószóval, a legegyszerűbb „jelentéssel bíró elem” meghatározásának metodikájáról elmondottak rá is érvényesek. Csupán azt jegyezzük meg, hogy az „oppozíciók elve”, miközben az „elemi egységeket” összetettebbé alakítja, ritkán látható céltudatossággal vezeti vissza a jelentések egész gazdagságát a szegényes alternatívára: fekete—fehér, jó—rossz; mintha annak érdekében, hogy a gyökeret modellálhassuk, el kellene pusztítanunk a lombkoronát. A puskinai szöveg javarésze semmilyen befolyást sem gyakorol az „alapvető oppozíciók halmazára”: Törvény — „jó politikai rendszer”; „despotizmus” és „forradalom”, azaz „anarchia” — „rossz” stb.

Egyszóval, az ajánlott „modell” hiányosságai, mely a lét összefüggéseiből csak a szinonimát és a szöges ellentétet képes megragadni, pusztá szemmel is jól láthatók; hiszen nem képzelhető el, hogy az „alapvető oppozíciók halmaza” Puskin alkotásában egyszerűbb legyen, mint a jelzőlámpa, melynek színei (piros, sárga, zöld) nem párosan ellentétesek, hanem mindegyikük legalább két másikkal állítható szembe. Van azonban valami, ami még fontosabb.

A költő valóban megbélyegzi mind I. Pál zsarnoki uralmát, mind gyilkosait:

*Korunk borzalma, szégyene!  
Mint dúvadak, törnek be orvul! . . .  
Hítvány üttektől lefordul,  
s halott a koronás here.*

Korábban viszont másféle szavak hangzottak el:

*Személyed, trónod gyűlölöm,  
bitor kényúr, népek csapása!  
Rút véged oly kaján öröm  
nekem, mint gyermeked halála.  
Az arcodon átok jele,  
a népek ezt látják szünetlen,  
te földi vád az Isten ellen,  
világ-rém, élet szégyene!*

(Franyó Zoltán fordítása)

Hogy mi különbözteti meg a „zsarnokokat” az óda elején XVI. Lajostól, az világos, de mi a különbség az „adott rendszerben” a „koronás here” (I. Pál) és az anonim „bitor kényúr” között (bárki legyen is az)? Tulajdonképpen semmi. Míg azonban az előbbi meggyilkolását a „dalnok” „korunk borzalmának, szégyenének” tartja, addig az utóbbi „rút vége” — sőt, „gyermeké halála!” — „kaján örömmel” tölti el. Ráadásul a hangneme is megváltozik: a meg nem nevezett „zsarnokhoz” vagy „királyokhoz” szóló intés, figyelmeztetés helyett

*(Királyok! Nagy hatalmatok  
a törvény — nem természet adja . . .  
Királyok, jó lesz tudnotok . . .  
Mint első hajtsatok fejet  
a törvény védelmére készen . . .)*

a költő (egyébként az egész ódában csupán ez alkalommal) egy konkrét második személyhez intézi szavait: „Személyed, trónod gyűlölöm!” XVI. Lajos „tanúként” lett megidéztve, a „bitor kényúr” viszont mindenféle didaktikai megfontolás kizárásával, a szóno-

<sup>9</sup> J. M. LOTMAN: Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia. Helikon, 1967/3—4. 402.

ki hatáskereséstől függetlenül jelenik meg — maga a lírai öserő tör itt ellenállhatatlanul felszínre. Itt jut kifejezésre a szabadság a *Szabadságban*, és éppen ennek következtében válik Puskin „ifjúkori” ódája verses értekezés helyett költészeti ténnyé: a szöveg összes, alig észrevehető „szemantikai törése”<sup>10</sup> ebből a versszakból fakad. Ju. Lotman sémája viszont éppen ezzel nem foglalkozik, egyszerűen nem is veszi figyelembe. De hogyan is venné figyelembe, mikor a séma szerint a *Szabadság* szerzője számára a Törvény jelenti a jót, „a politikai egyensúly megbomlása” pedig a rosszat, és itt hirtelen olyan „megbomlással” találkozzunk Puskinnál, melyet, nem is az ember, hanem az Isten törvényével kellene „oppozícióba” állítanunk, ha megintcsak nem akadályozná a „megoldhatatlan ellentmondások” („a bitór kényúr” — „földi vád az Isten ellen”, és a „kaján öröm” „gyermek halála” fölött, valószínűleg úgyszintén). Azonban bármennyire finoman kidolgozott legyen is a *Szabadság* sémája, sohasem lesz „egzakt” a szó szoros értelmében, ami természetesen a művészet bármelyik eleven jelenségével kapcsolatban így van, hiszen tulajdonképpen csak addig elevenek, amíg a számukra kijelölt szférában újabb és újabb „átváltozásokra” képesek. Ebben az értelemben Lermontovnak és Bloknak akár 8–12 sebtében leírt verssora is — „Bú nyom s unalom . . .”, „Éjjel, patika, utca, lámpa . . .” — a Lét ideális analójaként szerepel, melynek végső igazsága, mint cél, állandóan előttünk lebeg.

Ezzel kapcsolatban helyénvaló emlékeztünkbe idézni a strukturalisták gyakori ellenvetését: a tudományos megismerés bármelyik objektuma a maga teljességében kiméríthetetlen — miért éppen a művészet lenne kivétel?

Sok mindent lehetne erre válaszolni, de megelőgészünk néhány megjegyzéssel.

A H<sub>2</sub>O képlet elég pontosan leírja a vizet alkotó „elemek hierarchiáját” és „összekapcsolási szabályait” — a világtenger ettől még nem párolog el, a „modell” nem semmisíti meg saját tárgyát. A *Don Quijote* „alapvető opozícióinak” ugyanilyen *egzakt* rendszere viszont egyszerűen fölöslegessé tenné a tárgyat, helyettesítené — hiszen mi értelme lenne egy terjedelmes regényt elolvasni, mikor minden lényeges, amit tartalmaz, megtalálható egy kompakt modellben?

Ju. Lotman ezt írja: „A tudomány abban is különbözik Manyilov elképzeléseitől, hogy »nem mindenre képes«, és el is ismeri ezt, amikor meghatározza, mi lehetséges számára, és azt is, ami még megoldhatatlan. Ha valamilyen problémával fordulunk egy tudóshoz — fizikushoz, kémikushoz vagy biológushoz —, azt fogja mondani: ezt most meg lehet oldani, ezt az elkövetkező években a tudomány valószínűleg nem tudja megoldani, amazoknak a kérdésfeltevéseknek pedig tudományosan nincs értelme.”<sup>11</sup> A szerzőnek nincs egészen igaza: azt a látszatot kelti, hogy a tudomány nemcsak azt tudja, amit tud, hanem azt is, amit még ezután kell megtudnia — ami majdnem egyenértékű azzal, hogy mindent tud. A „kérdések” között, melyek Einsteint foglalkoztatták, kétségtelenül jócskán akadtak olyanok is, melyek Newtonnak eszébe sem jutottak, mivel „tudományosan” nem lett volna értelmük. Ami a rövidtávú tervezést illeti („most” — „az elkövetkező években”), Ju. Lotman a valóságnak megfelelően ismerteti „a fizikus, kémikus, biológus” pozícióját. De az *irodalomtudós* megteheti-e, hogy kijelentse: „most meghatározom” a *Hamlet* „jelentéssel bíró elemi egységeit”, az „elkövetkező időkben” pedig megoldom, hogy miért csak az ötödik felvonásban öli meg a nagybátyját? Vajon az „elemi egységekre” bontás független lenne ez utóbbi „kérdéstől”? Először be kellene bizonyítani, hogy a „szigorúan megalapozott, bár korlátozott érvényű igazságtól a kevésbé korlátozott érvényűhöz ugyanolyan út vezet az irodalomtudományban is, mint a fizikában, kémiában és biológiában, melyek *kísérletekre* támaszkodnak, ami a műalkotás vonatkozásában megvalósíthatatlan. Azt, ami a műben egyfajta adottságként jelenik meg, laboratóriumi kísérleteknek nem vethetjük alá (az atomot széthasíthatjuk, a Komandor öklét azonban nem tudjuk szétfeszíteni), a művészi hatást pedig még az experimentátortól független külső valóságnak sem tekinthetjük.

... Egyszerűen bármennyire egyetértünk is „a humán tudományok művelőinek törekvésével az egzakt módszerek felé”, bármennyire együtt érzünk is azoknak az útke-reséseknek a szellemével, mely Ju. Lotman tanulmányát áthatja, be kell látnunk, hogy ez a szellem még nem materializálódott olyan gyakorlati tanácsok formájában, melyek világos perspektívát tárnának az irodalomtudomány „egzakt” és „szigorúan bizonyító erejű” tudománnyá változtatása előtt.

(С. Ломинадзе: Верна ли «точность»? In: Вопросы литературы 1967/10. 136—142.)

(Fordította: Gránicz István)

<sup>10</sup> Ю. Тынянов: Архаисты и новаторы. Прибой М., 1929. 63.

<sup>11</sup> J. M. LOTMAN: Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia. Helikon, 1967/3—4. 399.

## A „strukturális” irodalomtudomány határai

*Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia!* — ez volt a címe az egyik írásnak, amely az „egzakt módszerek” irodalomtudományi alkalmazásával foglalkozott.

„Mi a csoda? — gondolhatja a meglepett olvasó. — Lehetséges, hogy az irodalomkutatás mindeddig nem volt tudomány? És, ha így áll a helyzet, akkor konkrétan mi a teendő, hogy azzá váljon?”

Bármennyire különböznek is a „strukturális poétika”, a „tudományos módszerek”, a „szemiotikai módszerek” stb. híveinek elképzelései, három alapelvben megegyeznek: formalizálás, strukturális vizsgálat, szemiotika.

Az az általánosan elterjedt vélemény, hogy egyrészt az irodalomtudományban ugyanolyan pontosságot kell elérni és ugyanolyan egzakt kritériumokat kell megfogalmazni, mint a „matematizált” tudományokban, másrészt, hogy ennek a célnak az eléréséhez a legbiztonságosabb út az irodalomtudomány formalizálásán, szemiotikai módszerek alkalmazásán és absztrakt struktúrák vizsgálatán keresztül vezet.

### 1. Mit jelent az „egzaktság” és szükség van-e rá?

Először is, szükséges-e az irodalomtudományban (de nemcsak az irodalomtudományban, hanem más humán tudományokban, például a filozófiában) ugyanolyan pontosságra törekednünk és ugyanolyan egzakt kritériumokkal operálnunk, mint a „matematizált” tudományágakban? Szeretném hangsúlyozni, hogy a kérdést éppen így kell felvetni: szükséges-e erre törekednünk? Az összes tanulmány azt vizsgálja, hogy megvalósítható-e ilyen egzaktság, holott a fő kérdés, mely válaszra vár, így hangzik: *szükséges-e?*

Álláspontomat jó előre szeretném leszögezni: jelen tanulmányban nem kívánom sem azt állítani, hogy az egzaktság legyen az elsődleges cél, sem azt, hogy nincs rá szükség. Csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ezt az alapvetően fontos kérdést jóformán *senki sem tanulmányozza*, annyira magától értetődőnek tartják a pozitív választ. Vajon nem túl kockázatos-e ez a feltevés?

Nézzük csak meg a következő körülményt: a tudományos ismereteknek két fajtája van. Az elsőhöz tartoznak azok az ismeretek a bennünket környező világról és a külső világ tárgyairól, melyekhez a műszaki és a természettudományok révén jutunk.

Az ismeretek másik két fajtáját a filozófia, az irodalomtudomány és egy sor más humán tudomány közvetíti számunkra. Ez az ismeretanyag nem korlátozódik pusztán a tárgyak világára; magában foglalja az ember rendeltetésével, a világban, a történelemben stb. elfoglalt helyével kapcsolatos ismereteinket is. Feltételezhetjük, hogy az ismereteknek e két teljesen különböző fajtáját illetően az egzaktság értelmezése is eltérő. A pontosságnak ez a kritériuma, mely az egyik esetben helytálló, a másik vonatkozásában a legelképesztőbb pontatlanságra vezethet.

Íme a probléma, melyen legalábbis érdemes lenne elgondolkodni. A „tudományos (értsd: egzakt) módszerek” irodalomtudományban való meghonosításának eszméje föltétlenül előtanulmányokat igényel azzal kapcsolatban, hogy az irodalomtudomány milyen típusú ismereteket nyújt számunkra és hogyan kell értelmeznünk az „egzaktsgot” az adott összefüggésben. Csak azután válaszolhatunk a kérdésre, hogy szükséges-e az irodalomtudományban olyan eszményi pontosságra törekednünk, mely a fejlett matematikai apparátussal rendelkező tudományokra jellemző, avagy nem, kell vagy nem kell olyan módszereket alkalmaznunk, melyek közelebb visznek ehhez az eszményhez?



Sajnos, mint már említettük, a „matematikai poétika” (Lev Tyimofejev szóhasználatával) hívei bármiféle bizonyíték nélkül — egyértelműen eldöntöttnek tekintik ezeket a kérdéseket, és nyilvánvalónak, magától értetődőnek tartják, hogy az irodalomtudományban is kívánatosak és alkalmazhatók az egzaktuságnak ama kritériumai, melyek a „matematikai” tudományokban használatosak. Közismert logikai hiba a petitio principii, melynek lényege, hogy be nem bizonyított tételekből vonnak le következtetést.

Mondhatnánk, hogy olyan esettel állunk szemben, amikor a petito egyenesen megdöbrentő méretű. Ennek igazolására nézzük meg közelebből a már említett *Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia* c. tanulmányt. Szerzője, J. M. Lotman egyre-másra csak kinyilatkoztatja, hogy az eszményien tökéletes irodalomtudomány nem más, mint matematizálás, és azon kesereg, hogy még milyen messze vagyunk ettől az ideáltól. Az irodalomtudósnak „hozzá kell szoknia ahhoz, hogy együttműködjék a metamatikusokkal, és mint ideális követelmény vele szemben: irodalomkutató, nyelvész és matematikus is legyen egyszemélyben”. Ezeknek az ismereteknek a birtokában (az irodalomtudós) feltételezhetően, „állandóan finomítani fogja tudományos módszerét a kibernetika és a szemiotika közös problémáit figyelembe véve”; az irodalomtudóstól meg kell követelni, hogy elsajátítsa az egzakt tudományok által kidolgozott eljárásokat. És ez az egész munkaterv anélkül fogalmazódik meg, hogy a legesekélyebb kísérlet is történne arra vonatkozólag, hogy megvizsgálják, milyen típusú ismeretekkel szolgál az irodalomtudomány és ez az ismeretanyag igényli-e az egzaktuságnak azon kritériumait, melyekkel a matematikai és kibernetikai tudományok operálnak.

Ju. Lotman szót ejt a strukturalizmus ismeretelméleti alapjairól és „tudományetikai forrásairól”. Eközben szenvedélyesen vitatja a „dehumanizáció” vádját, mellyel a strukturalizmus széles körben illetik, feltételezve, hogy ez a kérdés a „tudományetikai” problémák körébe tartozik. Tulajdonképpen az egész vita egy kezdetleges fogalomzavarból táplálkozik, mely az alapvető filozófiai premisszákat fentebb már említett bizonyítatlanságából és pontatlanságából fakad.

A „dehumanizáció” terminust képezhetjük egyrészt a „humanizmus” fogalmából — annak a folyamatnak a jelölésére, melynek során a tudomány vagy az ember bármilyen más szellemi tevékenysége megfosztódik emberi vonatkozásaitól.

A „humán” melléknévből képzett „dehumanizáció” terminus viszont azt jelenti, hogy egyes tudományágak elveszítik a humán tudományokra jellemző sajátosságait.

Mikor napjainkban tudományos körökben a gondolkodás dehumanizációjáról van szó, akkor éppen ennek a második jelentésnek megfelelően használják a kifejezést, és közben megjegyzik, hogy a gondolkodás kezd elveszíteni az emberi problémák — az ember rendeltetése, világban betöltött helye stb. — iránti érdeklődését. Márpedig ezeknek a problémáknak a tanulmányozására az ismereteknek az a fajtája hivatott, melyet a humán tudományok közvetítenek és kell, hogy közvetítsenek számunkra.

Dehumanizációról akkor beszélünk, mikor ezeknek a problémáknak a tárgyalásától eltekintenek, és pusztán csak matematikai módszerekkel feldolgozható, viszonylag egyszerű struktúrák vizsgálatára szorítkoznak.

Ju. Lotman abban a hiszemben van, hogy a „dehumanizáció” a humán és a jóság elvesztését jelenti, és azt bizonygatja opponenseinek, hogy a strukturális poétika jóságos és emberséges, mivel egzaktuságra törekszik, szemben az egzaktuságra nem törekvő tudományokkal, melyek utat nyitnak a hazugságnak, „márpedig a hazugság sohasem volt a humánus fegyvere”.

„Mikor dehumanizálódik a tudomány?” — teszi fel a kérdést. — „Akkor-e amikor a kutató megalapozott — néha ugyan korlátozott érvényű — igazságot tár fel, avagy amikor egy és ugyanazon frázisok és jelszavak segítségével ugyanazt az író az egyik jubileumon (másén) a reakció ügynökének, a másikon (sajátján) nagy realistának kiáltják ki?”

Ezzel a okfejtéssel kapcsolatban föltétlenül meg kell jegyeznünk az alábbiakat: először is, mint már utaltunk rá, a „dehumanizáció” szó teljesen mást jelent, mint Ju. Lotman gondolja, és a strukturális poétika „humanizmusáról” való elmélkedésnek semmi köze az egészhez. A „dehumanizáció” problémája — Ju. Lotman vélekedése ellenére — egyáltalán nincs összefüggésben a „tudományetikai forrásokkal”; a tudományok „ismeretelméleti alapjaival” van kapcsolatban, és pedig a megismerés objektumainak és szféráinak felosztásával. Másodszor: figyeljünk fel Ju. Lotman polemikus eszmefuttatásának egyik sajátosságára — mi az, amivel a „strukturális poétikát” szembeállítja? Az irodalomtudomány, mely „a kudarcoknak, konjunktúráknak, a szándékos és akaratlan hazugságoknak tárt kaput”.

Így néz ki a strukturalizmus alternatívájául szolgáló irodalomtudomány erkölcsi

jellemzése. Nem kedvezőbb a módszertani jellemzés sem. Azt bizonygatva, hogy a strukturalizmus metodológiája a dialektikára épül, Ju. Lotman így ír: „A strukturalizmus egyik alapelve, hogy lemond az ismertetőjegyek mechanikus felsorolásán alapuló elemzésről.” Ha a „strukturalizmus” egyetlen lehetséges alternatívájának az olyan irodalomtudományt tekintjük, mely „az ismertetőjegyek mechanikus felsorolásával” foglalkozik, „hazugságoknak tár kaput”, akkor természetes, hogy a mérleg nyelve elkerülhetetlenül a „strukturalizmus” javára billen. Viszont a „strukturalizmus” igazi ellenfele nem ez a karikatúra kell hogy legyen, hanem a sok évszázados történettel rendelkező igazi irodalomtudomány.

Minden bizonnyal ez az irodalomtudományról alkotott téves elképzelés szolgáltatott alapot, hogy az irodalomtudományt „könnyű mesterségnek” minősítsék. „Örömmel állapítom meg — mondja Ju. Lotman —, hogy a filológia nem olyan »könnyű mesterség« már többé, mely nem igényel speciális szakképzettséget.” Az irodalomtudomány „nehéz mesterséggé” válásának biztosítékát a szerző abban látja, hogy az irodalomtudósoknak el kell sajátítani a matematikát, kibernetikát, szemiotikát stb.

Nehéz lenne megmondani, hogy ki és mikor nevezte az irodalomtudományt „könnyű mesterségnek”, de közismert, hogy — ha az igazi irodalomtudományra, nem pedig karikatúrájára gondolunk, melyet Ju. Lotman joggal figuráz ki — ez a terület semmivel sem kisebb speciális felkészültséget igényel, mint a matematikai tudományok területe.

Az irodalomtudósoknak — más tudományágak művelőihez hasonlóan — rendelkeznie kell a logikus gondolkodás adományával, és egyszersmind olyan képességekkel is, melyek a matematikai tudományok képviselői számára nem kötelezőek, mint például az ízlés, képzelőerő, a történelmi kor iránti fogékonyság stb.

## 2. Mi a szemiotika és tud-e segíteni?

Az út az irodalomtudomány tudományossága felé, mint már említettük, a „strukturális poétika” hívei véleménye szerint a szemiotikán, az irodalomtudomány formalizálásán, a strukturális elemzésen keresztül vezet.

De tulajdonképpen mit is értünk szemiotikán, és hogyan kell értékelnünk az irodalomtudományi — illetve tágabban: művészetelméleti — alkalmazásának perspektíváit?

Napjainkban valószínűleg kétféle szemiotikáról kell beszélnünk: az egyik az, amelyik Nyugaton létezik, és pedig olyan formában, ahogy a szemiotika megalapozói — Charles Morris és mások — megalkották.

A másik — az, melyet nálunk művelnek és „szovjet szemiotikának” neveznek. Nézzük meg, milyen is az a szemiotika, amely a nyugati szerzők műveiből élénk táru. Ez a szemiotika abban az antimentalista légkörben fogant, melyet a neopozitivisták filozófiai tanok hosszú ideig tartó uralma teremtett. Mivel a pozitivisták beállítottságú gondolkodók nem kívántak szót ejteni az olyan mentális tárgyakra, mint az eszme, fogalom stb. (mellesleg megjegyezzük, hogy Ch. Morris egyáltalán nem tagadja létezésüket, csak egyszerűen nem tartja célszerűnek, hogy tudományos fejtegetésekben említés történjék róluk, mert ez „eszme”, „fogalom” terminus nem olyan pontos és egyértelmű, mint a szemiotikában használatos terminusok: „organizmus”, „inger”, „ingerválaszok egymásutánja” stb.), így akaratlanul is felmerült a kérdés: hogyan lehet megállapítani, hogy a szó vagy a kifejezés éppen az adott tárgyat vagy eseményt jelöli? Mentális előfeltevések bevezetésével ez a probléma egyszerűen és természetesen megoldható, mivel elfogadjuk, hogy a szó az adott tárgyat visszatükröző fogalomhoz, gondolathoz kapcsolódik. Magától értetődő viszont, hogy pozitivisták beállítottságú körökben, ahol a mentalizmust tudománytalannak bélyegezték, a szavak és tárgyak közti kapcsolatok meghatározásának ez a módja nem találkozott egyetértéssel.

Ilyen körülmények között jött létre a jelekről szóló tanítás, vagyis a szemiotika, melynek megfelelően a szó a tárgy jelének minősül, ha a jelhelyzetet interpretálni képes szubjektum ugyanúgy reagál a szóra, mint ahogy a tárgyra reagálna. Nyilvánvaló, hogy a szemiotika kialakításában jelentős szerepet játszottak bizonyos filozófiai és pszichológiai premisszák: a pozitivisták antimentalizmus és a behaviorizmus. A szemiotika mint olyan tanítás, mely ezeken a fölöttébb vitatható előfeltételeken alapszik, meglehetősen távol áll az egzaktiságnak és tudományosságnak attól az eszményétől, melyet a „strukturális poétika” hívei hirdetnek. Naivitás lenne ezért abban reménykedni, hogy a szemiotika fog bennünket a tudományosság és egzaktitás ígért földjére elvezetni, ahol nines helye kételynek és kétértelműségnek.

A „strukturális poétika” elmélete aligha lesz meggyőzőbb, ha a hagyományos szemiotikát a „szovjet szemiotikával” helyettesítjük. Nem áll szándékomban ez utóbbi lehe-

tősegeit és perspektíváit itt boncolgatni. De nem lehet szó nélkül elmenni amellett, hogy a mostani vita során elhangzott hivatkozásoknak erre az új szemiotikára van egy súlyos hiányosságuk. Nem derült ki belőlük, hogy a szemiotikai kutatási módszereket mennyire célszerű alkalmazni egy mentális koncepció keretei között (a mi filozófiánk pedig, mint ismeretes, nem tagadja a mentális tárgyak létezését), mikor a szó és a tárgy közti természetes kapcsolat a tárgyakat visszatükröző „eszmék”, „fogalmak”, gondolatok” révén határozható meg.

Nehéz megszabadulni a gondolattól, hogy szemiotikai módszereket használva mentális előfeltételek esetén egy olyan sebészhez válnánk hasonlatossá, aki összekötő varratokat helyez el az egészséges lábón.

Legalábbis szakszerű argumentumok kellett volna felhozni annak bizonyítására, hogy egyrészt: szemiotikai módszerek alkalmazása lehetséges és célravezető akkor is, ha nem vitatjuk mentális tárgyak létezését, másrészt, hogy az új szemiotika mentes azoktól a föltöttebb vitatható hipotézisektől, melyekhez a nyugati szemiotika szükségképpen kötődik, és képes ily módon közelebb hozni azt az egzaktág-eszményt, amelyről a „strukturális poétika” elkötelezettjei álmodoznak.

Sajnos, ilyen argumentumok a vitában nem hangzottak el. Mindaz, amit az eszmecseré folyamán a szemiotikai kutatások mintadarabjaként mutattak be, elég vegyes benyomást keltett. A „strukturális poétika” hívei, miután rádöbrentek, hogy a szemiotika közismert radikalizmusa nem vezet eredményre, a szemiotikai módszerek alkalmazását olyan magyarázó megjegyzésekkel kísérik, hogy éppen ez a specifikum vész el, mely lehetővé tenné, hogy ezeket a módszereket szemiotikaiaknak tekintsük.

Hogy a divatos elnevezést megőrizték, hirtelen olyan kutatásokat kezdenek szemiotikáinak titulálni, melyekkel teljesen megegyezőket az irodalomtudomány kialakulása óta folytatnak a tudósok; Molière egyik hősének helyzetébe csöppenünk, aki őszintén meglepődött, mikor felfedezte, hogy egész életében prózában beszélt, holott sejtelte sem volt róla.

M. Kagan *Tehát „strukturális” vagy „antistrukturális”?* című tanulmányában a szemiotika ésszerű felhasználásának példájaként idézi Je. Baszin kijelentését: „A művészet szemiotikai megközelítésének a marxista-leninista filozófia alapján nem abban kell állnia, véleményünk szerint, hogy egyenlőségjelet tegyen a művészet és a nyelv közé, hanem abban, hogy — pontosan különválasztva a tudati és nyelvi síkot a művészetben — a művészet nyelvét elemezze, ne pedig a művészetet, mint nyelvet.”

Gondoljunk csak bele ebbe a megállapításba: „a művészet nyelvét elemezze . . .” Vajon mit kell érteni a „művészet nyelvén”? Nyilvánvalóan azokat a technikai eszközöket, formális eljárásokat, melyekkel a művészet rendelkezik, hogy tartalmát kifejezésre juttassa. Nyilvánvaló az is, hogy ez a terület már réges-régen a kutatás tárgyát képezi. Itt sem új kutatási szféráról, sem új módszertani elvről nincs szó, ami indokolhatná az új terminus — „a művészet szemiotikai megközelítése” — használatát. Ugyanezt mondhatjuk el Ju. Lotman tételéről is, melyet M. Kogan közvetlenül ezután idéz.

Világosabbá válik annak a tévedésnek a természete, melyből a „strukturális poétika” néven ismert illúziók táplálkoznak, ha szemügyre vesszünk néhány történelmi analógiát. Ju. Lotman — az új típusú irodalomtudós kötelességeit ismertetve — ezt írja: „Nyelvésznek is kell lennie (mivel az utóbbi időben a nyelvtudomány a humán tudományoktól „előre szaladt”: gyakran a tudományok összességére érvényes módszereket dolgoz ki) . . .”

A tudománytörténet nem kevés olyan esetet tart számon, mikor valamelyik tudományág „előre szaladt”, felülmúlva a többi tudományt, mind kutatási módszereinek egzaktágával, mind elért eredményeinek gazdagságával. Ez a körülmény más tudományok képviselőinek körében megalapozatlan reményeket szül. Elkezdik utánozni a tudományt, amelyik „előre szaladt”, módszereit különböző területeken alkalmazzák, miközben hangot adnak abbéli reményüknek, hogy a többi tudománynak is megvan minden esélye, hogy ugyanolyan egzakttá váljon, mint az utánzás tárgyát képező. Az effajta korlátozott természetű V. I. Lenin tártá fel a *Filozófiai füzetekben*, mikor rámutatott, hogy az emberi megismerés nem képes egycsapásra részletekbe menően felfogni a világot. Az ember a világ, a tárgyak egyes oldalainak megismerése után fokozatosan tér rá más oldalak megismerésére. Először mindig fennáll a veszély, hogy a világ, a tárgyak egyes oldalainak tanulmányozásába mélyedve szem elől téveszti, hogy az csupán *egyetlen* oldal, *egyetlen* momentum, és abszolutizálja azt. „Az emberi megismerés nem egyenes vonal (illetőleg nem halad egyenes vonalban), hanem egy körsorhoz, spirálishoz vég nélkül közeledő görbe vonal. Ennek a görbe vonalnak bármely kiragadott része, töredéke, darabkája, átváltoztatható (egyoldalúan átváltoztatható) önálló, egész, egyenes vonallá . . .” írja Lenin.

Az ilyen egyoldalú abszolutizálást jól példázzák azok az esetek, mikor a többi tudomány megpróbálja utánozni azt, amelyik „előre szaladt”. Ez játszódott le a mechanika térhódítása idején is. Engels figyelt fel arra a tényre, hogy az építőipar, a mezőgazdaság stb. fejlődése a mechanika gyors felvirágzását eredményezte, mely ily módon messze megelőzte a többi tudományt. Ennek köszönhető hatása a tudományos kutatás olyan szféráira, melyek nagyon távol esnek a mechanikától. Kísérletek történtek, hogy a mechanika törvényeinek segítségével magyarázzák meg az emberi szervezet felépítését (Lamett-rie: *Az embergép*) és a társadalmi élet fejlődését. (T. Hobbs).

A kísérleti pszichológia sikerei a XIX. század végén biztosították e tudomány befolyását a szomszédos kutatási területekre, elsősorban a logikára. Kialakult a pszichológizmus iskolája, melynek képviselői azon az állásponton voltak, hogy a logika a pszichológia részét képezi, és ezért az alapvető logikai problémákat a pszichológia fogalmainak és módszereinek segítségével kell megoldani.

Végül a XX. században a fizika jelentős vívmányai életre hívták a fizikalizmus doktrínáját, melyet a neopozitivisták filozófusok hirdettek meg.

A „strukturális poétika” híveinek a formalizáláshoz, metamatikai módszerekhez stb. vonzódását szintén a tévedések fentebb vázolt típusához kell sorolnunk, mivel nyomát sem találjuk náluk a különféle ismeretfajták elmélyült vizsgálatának, és nincs bizonyítékuk arra vonatkozóan, hogy lehetséges-e és szükséges-e a módszerek átvitele egyik kutatási területről a másikra.

A tudomány története azt mutatja, hogy az egyes tudományok eredményei által kiváltott önfeledt rajongás elég gyorsan átadta helyét a józanabb nézeteknek. Rendszerint hamar kiderült, hogy egy-egy tudományos módszer érvényességi körének automatikus kiterjesztése nem okozhat mást, csak kárt.

Feltételezhető, hogy a mi „strukturálistáink” lelkesedése is az egzakt és matematikai kutatási módszerek iránt hasonló változáson megy majd át, és V. Kozsinov figyelmeztetése: „Hadd jussanak csak el a »felbonthatatlan magig«, amint beleütköznek, rögtön jobbnak látják majd visszakozni” —, melyet lekicsinylő mosollyal fogadnak most a strukturálisták táborában, prófétai jóváindulásnak bizonyulhat.

(А. Бегиашвили: *Пределы «структурного литературоведения»*. In: *Вопросы литературы*, 1970, № 6, 75—82.)

(Fordította: Gránicz István)

## A poétika meghatározása

Hogy megérthessük, mi a poétika, az irodalom tanulmányozásának általános, és természetesen némileg leegyszerűsített képéből kell kiindulnunk. Nem szükséges feltétlenül végigmennünk a meglévő iskolákon és áramlatokon; elég, ha felidézzük itt azokat a döntéseket, amelyek több alapvető választ előtt születtek.

Mindjárt indulásképpen két magatartást különböztetünk meg. Az első az irodalmi szövegben magában elégséges megismerés tárgyát látja; a második szerint minden egyes szöveget egy elvont struktúra megnyilvánulásának kell tekinteni. (Eleve eltekintek tehát a szerző életrajzával foglalkozó tanulmányoktól, mint nem irodalmiaktól, illetve a zsurnalisztikus stílusú leírásoktól, amelyek pedig nem „tanulmányok”). Ez a két állásfoglalás, mint látni fogjuk, nem összeférhetetlen; sőt, úgy is mondhatnánk, hogy egyik a másiknak szükségszerű kiegészítője. Attól függően viszont, hogy melyikre helyezik a hangsúlyt, mégis világosan megkülönböztethető a két tendencia.

Mondjunk előbb néhány szót az első magatartásról, amely szerint az irodalmi mű a legvégső s egyetlen tárgy, és amelyet ezentúl *interpretációnak* fogunk nevezni. Az interpretációt, melyet olykor neveznek még *szövegkritikának*, *kommentárnak*, *szövegmagyarázatnak*, *olvasásnak*, *elemzésnek* vagy egyszerűen csak *kritikának* (ez a felsorolás nem jelenti azt, hogy e fogalmak között nem lehet különbséget tenni vagy esetleg szembe is állítani őket), abban az értelemben, ahogy itt használjuk, a célja határozza meg: *megnevezni a vizsgált szöveg értelmét*. Ez a cél egycsapásra determinálja az ideált — beszélgetni a szöveget magát, másképpen szólva ez a tárgyhöz, a *másikhoz* való hűséget, következőképp az alany háttérbe szorítását jelentené — és a drámát, amely abban áll, hogy amit megragadhatunk, az sohasem az értelem, a jelentés, hanem csak a történelmi és pszichológiai tényezőknek alávetett *egyik* jelentés. Azt az ideált és drámát, melyek a szövegmagyarázat története során mindig változtak, ez a történet maga koextenzív lévén az emberiség történetével.

Ugyanis egy irodalmi vagy nem irodalmi művet interpretálni önmagáért és önmagában, anélkül, hogy egy pillanatra is kilépniék belőle, hogy valami rajta kívül esőre vonatkoztatnánk, ez bizonyos értelemben lehetetlen. Vagy inkább: mint feladat lehetséges, ám akkor a leírás nem több a mű szó szerint való megismétlésénél. Annymra magáévá teszi a mű formáit, hogy végül a kettő egybeolvad. És bizonyos értelemben minden műnek saját maga a legjobb leírása.

Ehhez az ideális, de láthatatlan leíráshoz legjobban az egyszerű olvasás hasonlít. amennyiben a mű egy megnyilvánulását jelenti. Pedig az olvasás folyamata nem következmények nélkül való: egy könyvet nem lehet kétszer ugyanúgy elolvasni. Olvasás közben passzív írást valósítunk meg; hozzáteszünk a szöveghez, illetve töröljük a szövegből azt, amit benne szeretnénk vagy nem szeretnénk találni; mihielyt van egy olvasó, az olvasás már nem immanens.

Mit mondhatnánk most már arról a nem passzív, hanem aktív írásról, ami a kritika, akár tudományos, akár művészi fogantatású? Hogyan lehet leírni egy szöveget úgy, hogy hűek maradjunk hozzá, hogy sértetlenül megőrizzük? Hogyan fogalmazható meg egy beszéd, amely már egy másik beszédben benne rejlik? A kritikus abból következően, hogy már nemcsak olvas, hanem ír is, olyasvalamit mond, amit a vizsgált mű nem mond, már akkor is, ha érzése szerint ugyanazt mondja. A kritikus abból következően, hogy egy új könyvet ír, megszünteti azt, amiről beszél.

Mindez nem azt jelenti, hogy az immanencia ezen áthágásában nincsenek fokozatok.

A társadalomtudományok területén a pozitívizmus egyik álma az volt, hogy a szubjektív, sebezhető, végső soron önkényes interpretációt, illetve a biztonságos és vég-

leges aktivitásnak számító leírást megkülönböztesse, sőt szembeállítsa egymással. Már a XIX. században születtek tervezetek egy olyan „tudományos kritika” megvalósítására, amely számúzne minden „interpretációt”, s csupán a művek tiszta „leírása” lenne. Alig születtek meg azonban ezek a „végleges leírások”, a közönség sürgősen el is felejtette őket, mintha csak semmiben sem különböztek volna az addigi kritikától, és ebben nem is volt tévedés. Azok a jelentéstényezők, melyek az interpretáció tárgyát képezték, nem bizonyultak alkalmasnak a „leírásra”, amennyiben ezen a szón valami abszolútumot és objektivitást értünk. Így van ez az irodalmi tanulmányokban is: abból, ami az objektíven „leírható” — a szavak vagy a szótagok vagy a hangok száma —, nem következtethető ki a jelentés, és megfordítva: azon a területen, ahol a jelentés eldőlt, a materiális mérhetőségnek nem sok haszna van.

Azt mondani viszont, hogy „minden az interpretáció kérdése”, nem jelenti azt, hogy minden interpretáció érvényes. Az olvasás a szöveg térbeli átfutása, olyan átfutás, amely nem korlátozódik a betűk láncolatára balról jobbra és felülről lefelé, hanem szétválasztja a szomszédos dolgokat, összehozza a távoliakat, amely éppenséggel térben és nem lineárisan szerkeszti meg a szöveget. A híres „hermeneutikai kör”, amely az egész és részeinek szükségszerű együttes jelenlétét posztulálja, s ezáltal megszünteti egy abszolút kezdet lehetőségét, már az interpretációk szükségszerű pluralitásáról tanúskodik. Csakhogy a „körök” nem egyformán érvényesek: lehetővé teszik, hogy a szöveg-tér több-kevesebb pontján áthaladjunk, arra kényszerítenek, hogy ezen elemek kisebb-nagyobb hányadát kiszűrjük. És mindannyian tapasztalatból tudjuk, hogy némely olvasás hűbb a többinél, még akkor is, ha igazában egyik sem az. Az értelem interpretálása és leírása közötti különbség (tétel) csupán fokozati, s nem a dolgok természetéből adódik; pedagógiai szempontból azonban mégsem haszontalan.

Hogyha az irodalmi szöveget vallatóra fogó elemzés első típusát az *interpretáció* kifejezéssel illetjük általánosan, akkor a fentebb jelzett második magatartást a *tudomány* széles keretén belül kell elhelyeznünk. Ezt a szót használva, melyet az „*átlagirodalmár*” nemigen szívél, nem annyira ezen tevékenység precizitásának (szükségképpen relatív precizitásának) fokára szeretnénk utalni, mint inkább az elemző által választott átfogó perspektívára: célja már nem az egyes mű leírása, értelmének megjelölése, hanem azon általános törvényszerűségek megállapítása, melyeknek az egyes szöveg terméke.

Ezen a második magatartáson belül több, első látásra egymástól igen távoleső változatot kell megkülönböztetnünk. Ugyanis e téren egyaránt találkozhatunk pszichológiai vagy pszichoanalitikai, szociológiai vagy etnológiai tanulmányokkal, vagy olyanokkal, melyek a filozófia vagy az eszmetörténet körébe tartoznak. Valamennyien tagadják az irodalmi műalkotás autonóm jellegét, s úgy tekintik, mint olyan törvények megnyilvánulását, melyek rajta kívül állók, és amelyek inkább a pszichére, a társadalomra vagy az „emberi szellemre” vonatkoznak. Az irodalmi tanulmányok így az a feladata, hogy a műalkotást az alapvetőnek tekintett területre átültesse: megfejtés és fordítás dolga ez; a műalkotás „valaminek” a kifejezése, a tanulmány célja pedig az, hogy ezt a „valamit” a poétikai kódon keresztül megtalálja. A kérdéses tanulmány a megtalálandó objektum filozófiai, pszichológiai, szociológiai stb. természetétől függően illeszkedik bele ezeknek a beszéd típusoknak, ezeknek a „tudományoknak” valamelyikébe, melyeknek természetesen még számos alosztálya létezik. Egy ilyen tevékenység annyiban válik tudománnyá, amennyiben tárgya már nem a partikuláris dolog, hanem az a (pszichológiai, szociológiai stb.) törvény, melyet a dolog csak illusztrál.

A *poétika* véget vet az interpretáció és tudomány között kialakult szimmetriának az irodalmi kutatások területén.

A partikuláris művek interpretációjával ellentétben nem a jelentés megnevezésére törekszik, hanem az egyes mű születését irányító, általános törvények megismerése a célja. De az előbb felsorolt (pszichológiai, szociológiai stb.) tudományokkal is ellentétben, ezeket a törvényeket magán az irodalmon belül keresi. A poétika tehát az irodalomnak egyszerre „elvont” és „belső” megközelítése.

A poétika tárgya nem maga a műalkotás: azon különös beszéd típus sajátosságait fogja vallatóra, melyet irodalmi beszédnek nevezünk.<sup>1</sup> E tekintetben minden mű csak egy sokkal általánosabb, absztrakt struktúra megnyilvánulása, egyik lehetséges megvalósulása. Így módon ez a tudomány nem a valóságos irodalommal, hanem a lehetséges

<sup>1</sup> [A francia *discours littéraire* kifejezést „irodalmi beszéd”-del fordítjuk, ez a *discours* azonban nem tévesztendő össze a saussure-i *parole*-l, amely a nyelv egyéni aktualizálását jelenti, és amelynek a magyarban szintén a „beszéd” a megfelelője. Ha a *nyelv* az általános és a *beszéd* (parole) az egyes, akkor a *discours* a különös: az „irodalmi beszéd” olyan különös beszéd típus, amelynek az irodalmiság a sajátossága. — [A ford.]

irodalommal foglalkozik, más szóval azzal az elvont sajátossággal, amely az irodalmi jelenség különösségét eredményezi: az *irodalmissággal*. E tanulmány célja nem a konkrét mű ésszerű tartalmának, parafrázisának összeállítása, hanem hogy az irodalmi beszéd struktúrájának és funkcionálásának elméletére javaslatot tegyen, egy olyan elméletre, amely bemutatja az irodalmi kifejezés lehetőségeit, s ezekhez képest a meglévő műalkotásokat mint megvalósult egyedi eseteket jelennek meg. A művet így olyasvalamire vetítjük ki, ami más, mint önmaga, akárcsak a pszichologikus vagy szociológikus kritikában; csak hogy ez a más valami már nem egy heterogén struktúra, hanem magának az irodalmi beszédnek a struktúrája. Az egyes szöveg csak olyan folyamodvány, amely módot ad arra, hogy az irodalom sajátosságait leírassuk.

Megfelel-e vajon a „poétika” szó ennek az elképzelésnek? Tudjuk, hogy jelentése változott a történelem folyamán, mégis — a legrégebbi hagyományra s néhány újabb, bár elszigetelt példára hivatkozva — nyugodtan alkalmazhatjuk. Valéry, aki már kinyilvánította egy ilyen tevékenység szükségességét, ugyanezzel a névvel illette: „Hogy *poétikának* nevezzük, számunkra megfelelőnek látszik, etimológiája szerint értelmezve ezt a szót, vagyis mint mindama dolognak elnevezését, ami olyan művek alkotására vagy megírására vonatkozik, melyeknek a nyelv egyszerre lényege és eszköze — nem pedig szűkebb értelemben, mint a költészettel kapcsolatos esztétikai szabályok vagy előírások gyűjteményét.”<sup>2</sup> A *poétika* szó a mi esetünkben az egész irodalmat felöleli, akár verses, akár nem; sőt szinte kizárólag prózai alkotásokról lesz szó.

E szó védelmében utalhatnánk arra is, hogy a *Poétikák* leghíresebbje, az Arisztotelészé sem volt egyéb, mint az irodalmi beszéd bizonyos típusainak sajátosságaira vonatkozó elmélet. Egyébként ezt a szót külföldön is gyakran alkalmazzák ebben az értelemben, s az orosz formalisták kísérletet tettek már feltámasztására. Végül pedig Roman Jakobson írásában is az irodalom tudományának jelölésére szolgál.<sup>3</sup>

Térjünk vissza most a poétika és a műalkotás említett egyéb megközelítési módjainak kapcsolatára.

Poétika és interpretáció *par excellence* egymást kiegészítő kapcsolatban állnak. A poétikáról való minden olyan elmélkedés, amelyet nem táplál meglévő művekre vonatkozó megfigyelés, meddőnek és hatástalannak bizonyul. Ezt a helyzetet a nyelvészek jól ismerik, s Benveniste joggal jelenti ki, hogy „a nyelvről való elmélkedés csak akkor gyümölcsöző, ha előbb a valóságos nyelveket veszi tekintetbe”. Az interpretáció egyszerre előzi meg és követi a poétikát: ez utóbbinak fogalmi és konkrét elemzés szükségleteinek megfelelően alakulnak ki, amely viszont csak úgy haladhat előre, hogyha használja az elmélet által kimunkált eszközöket. Egyik tevékenység sem előbbre való a másiknál: mindkettő „utólagos”. E mély kölcsönhatás azonban, melynek következtében az elemző mű gyakran tűnik végtelen ingázásnak a poétika és interpretáció között, nem gátolhat meg bennünket abban, hogy elvontan, világosan különbséget tegyünk az egyik és a másik célja között.

Ezzel szemben a poétika és azon többi tudományok, melyeknek a műalkotás még tárgya lehet, összeférhetetlenek egymással (legalábbis első látásra). Igaz — az „irodalom-árók” soraiban oly számos eklektikus legnagyobb sajnálatára —, sokkal szívesebben és egyforma jóindulattal fogadnának egy nyelvészeti indíttatású irodalmi elemzés mellett egy másikat is, amely pszichoanalitikai indíttatású, meg egy harmadikat is, amelynek a szociológia az alapja, meg egy negyediket is, amelynek az eszmetörténet. Ezen eljárások egységét — hangoztatják — tárgyak egysége biztosítja: az irodalom. Csakhogy egy ilyen kijelentés ellentétes a tudományos kutatás legelemibb elveivel. Egy tudomány egységét nem tárgyának egysége biztosítja: nincsen „test-tudomány”, bár a testek egységes tárgyat képeznek, hanem csak fizika, kémia, geometria. És senki sem követeli, hogy egy „test-tudomány”-ban biztosítsanak egyenlő jogokat a „kémiai elemzésnek”, a „fizikai elemzésnek” és a „geometriai elemzésnek”. Szabad-e emlékeztetnünk itt arra a közhelyre,

<sup>2</sup> P. VALÉRY: De l'enseignement de la poétique au Collège de France. In: Variété V. Paris, 1945. Gallimard, 291.

<sup>3</sup> Hogy világosabban láthassuk, miképpen is használjuk ezt a szót, jegyezzük meg, hogy közel áll ahhoz, amit Valéry fentebb leírt, de nem ahhoz, amelyet a poétikáról szóló előadásai során használt (vö. Yggdrasil II. 1937—1938. III. 1938—1939.); nagyjából ugyanúgy használjuk, mint Jakobson tette, nevezetesen ami kapcsolatát illeti a tudománnyal általában és a nyelvészettel különösen, de különbözik tőle annyiban, hogy nem foglalja magában a konkrét művek leírását (vö. R. JAKOBSON: Linguistique et poétique. In: Essai de linguistique générale. Paris, 1963. Minuit.; és elég pontosan megegyezik azzal, amit Roland Barthes az „irodalom tudományá”-nak nevezett (Critique et vérité, Paris, 1966. Seuil).

mely szerint a módszer teszi a tárgyat, hogy egy tudomány tárgya nem természeténél fogva adott, hanem egy kidolgozás eredménye? Freud végzett irodalmi műelemzéseket: ezek nem az „irodalom tudományának”, hanem a pszichoanalitikának a részét képezik. Más társadalomtudományok is felhasználhatják az irodalmat elemzéseik anyagául; ám ha ezek jók, az illető tudomány részét képezik, nem pedig valamilyen kiterjedt irodalommagyarázatát. Viszont ha egy szöveg pszichológiai vagy szociológiai elemzése nem méltó arra, hogy a pszichológia vagy a szociológia magáénak ismerje el, nem világos miért fogadná be akkor az „irodalom tudománya”.

[...] Tanulmányunk egy, a strukturalizmusnak szentelt gyűjtemény részét képezi,<sup>4</sup> ami újabb kérdést vet fel: mi a kapcsolata ennek a poétikával? A választ megnehezíti a „strukturalizmus” szó többértelműsége.

Ha ezt a szót tágabb értelmében vesszük, akkor minden poétika strukturalis s nemcsak ez vagy az a változata: mert a poétika tárgya nem az empirikus tények (az irodalmi művek) összessége, hanem egy absztrakt struktúra (az irodalom). Akkor viszont egy tudományos nézőpont bevezetése bármilyen területre azt nyomban strukturalissá teszi.

Ellenben ha ezzel a szóval egy szűkebb, történelmileg meghatározott hipotézis-együttest jelölünk — amely a nyelvet egy kommunikációs rendszerre, vagy a társadalmi jelenségeket valamilyen kód termékeire redukálja —, akkor a poétika, ahogyan itt értelmezzük, semmi különösebben strukturalistát nem tartalmaz. Sőt, azt mondhatnánk, hogy az irodalmi jelenség s következőképp az a beszéd, amely magára vállalja (a poétika), már pusztán létükkel is ellenvetést jelentenek a nyelvnek bizonyos instrumentalista felfogásával szemben, melyet a „strukturalizmus” kezdetén fogalmaztak meg. Ezek után a poétika és a nyelvészeti kapcsolatait is tisztáznunk kell. A nyelvészet számos „poétikus” számára játszott a közvetítő szerepét a tudományos tevékenység általános metodológiája szempontjából. A szigorúan pontos gondolkodásnak, az okfejtés módszerének, az eljárás formáságának volt (többé-kevésbé látogatott) iskolája. Mi sem természetesebb két olyan diszciplína esetében, melyek egyazon területnek, a filológiának átalakulása során jöttek létre. De bizonyára azzal is egyetért mindenki, hogy ez egy pusztán egzisztenciális és esetleges kapcsolat volt: más körülmények között bármely más tudományos diszciplína eljáráshoz volna ezt a metodológiai szerepet. Más vonatkozásban viszont ez a kapcsolat szükségszerű: azért, mert az irodalom, a szó legerősebb értelmében véve, nyelvi termék (mint Mallarmé mondta: „A könyv a betűnek totális kiteljesedése . . .”). Ebből kifolyólag a poétikust a nyelvről való minden ismeret szüntelenül érdekelni fogja. Ám ha így fogalmazzuk meg a dolgot, a kapcsolat nem annyira poétikát és nyelvészetet, mint inkább irodalmat és nyelvet köt össze: mondjunk tehát poétikát és a nyelv *valamennyi* tudományát. Márpedig, mint ahogy a poétika sem az egyetlen, amelynek az irodalom a tárgya, úgy a nyelvészet sem az egyedüli tudománya a nyelvnek (legalábbis mai formájában). Tárgyát a nyelvi (fonológiai, grammatikai, szemantikai) struktúrák bizonyos típusa képezi, más olyan struktúrák kizárásával, melyeket az antropológia, a pszichoanalízis vagy a „nyelvfilozófia” tanulmányoz. A poétika tehát annyiban lelhet segítségre ezekben a tudományokban, amennyiben a nyelv ezeknek is tárgyük. Legközelebbi rokonai azok a diszciplínák lesznek, amelyek a *beszédet* vizsgálják — együttesen alkotva a *retorika* területét, a szó legtágabb értelmében mint a beszéd általános tudományát.

A poétika ezen keresztül részese annak az általánosságmiotikának, amely valamenyny *jelből* kiinduló vizsgálódást egyesít.

A poétika szükségszerűen két véglet, a nagyon partikuláris és a nagyon általános között határozza meg mindig a helyét. Évezredes hagyomány nehezedik rá, amelynek során a sokféle okoskodás rendre ugyanahhoz az eredményhez vezetett: fel kell hagyni az elvont gondolkodással, szorítkozzunk az egyes és specifikus esetek leírására. Láttuk, hogyan egészíti ki elkerülhetetlenül egymást a két eljárás, ami kizárja a hierarchizálást. Ha ma mégis a poétikára helyezük a hangsúlyt, annak pusztán stratégiai okai vannak: az egyetlen Lessing ellenében, aki leírta a fabula törvényeit, hányan és hányan magyarázták már ennek vagy annak a fabulának a jelentését! Óriási aránytalanság jellemzi az irodalomtudományok történetét az interpretáló javára: ez ellen az aránytalanság ellen kell küzdeni, s nem az interpretáció elve ellen.

Az utóbbi években egy másik veszély jelentkezett az ellenkező oldalon: a túlteoretizálás veszélye. E mozgalom során, amely ugyan szolidáris a poétika elveivel,

<sup>4</sup> TODOROV Poétikájának első változata a *Quest-ce que le structuralisme?* című gyűjteményben jelent meg (Paris, 1968. Seuil, 99—166). Ezt a szerző 1973 májusában teljes egészében átirta. „Ennek kettős oka van: a poétika területe nem ugyanaz ma már, mint hat évvel ezelőtt volt, és én sem ugyanúgy közelítem már meg”. Fordításunk ezen átdolgozott kiadás alapján készült. — [A ford.]



de „átrohan az állomásokon”, a poétikának mind formálisabb változataira tesznek javaslatot, úgyhogy ennek a beszédnek már csak önmaga a tárgya. Ez annak feledése, hogy milyen gyenge az irodalmi jelenségről való legközvetlenebb ismeretünk, mennyire hiányosak és elnagyoltak megfigyeléseink, micsoda részlettelenyekkel dolgozunk. Ebben a helyzetben inkább az elméletet, mintsem a metodológiát választjuk. Tárgyunk inkább az irodalmi beszéd lesz, mintsem a poétikai. Mielőtt formalizálnánk, előbb a fogalmakat szeretnénk tisztázni. Magunk is úgy véljük, mint nemrég egy amerikai szociológus hasonló helyzetben: „A viselkedés alapvetően fontos területéről lévén szó, inkább választom a bizonytalan spekulatív megközelítést, mintsem a szigorúan pontos vaktságot.”

Jelenleg a poétika, minden jellegzetes hibájával, még csak a kezdetén tart ennek a stádiumnak. Az irodalmi jelenség általa történő kimetszése még elnagyolt és nem megfelelő: első megközelítésről, végletes és mégis szükséges egyszerűsítésekről van itt szó. Az alább következő értekezés csupán egy részét képezi azon kutatásoknak, melyeket joggal sorolhatnánk a poétika körébe. Reméljük, hogy az új irányba tapogatózó első lépéseink ügyetlenségében nem annak bizonyítékát látják, hogy maga az irány rossz.

(Tzvetan Todorov: *Poétique*. Paris, 1973. Seuil, 15–28.)

(Fordította: Vigh Árpád)

## Tudomány vagy írás

Az írás elgondolása nem a modellek absztraktumába tartozik. „Irodalmat” mondani, már a modellek vállalását jelenti. Az irodalmat elgondolni annyi, mint egy meghatározott ideológiával vagy ideológiában gondolkozni. Az írás elgondolása az ideológia ellenére történik. Ahogy Bachelard írja: „Az ember egy régebbi ismeret ellenére, a rosszul kialakított ismeretek lerombolásával ismer meg.”<sup>1</sup> Innen van az, hogy egy ideig minden gondolat szenvedélyesen szárnyal. A vita itt a racionalizmus és az empirizmus között merül fel. Ám a dolog nem ilyen egyszerű. Úgy tűnik, nem lehet megkerülni egy új ismeretelméletet: a tudományosság feltételeinek, sőt lehetőségének megkérdőjelezését a kritika szempontjából. A pozitívizmus a tudományosságot a sajátjának mondja. Magát nem kérdőjelezi meg. A racionalizmus korlátok közé szorítása nem vezet nem általánosítható, nem közölhető gondolkodáshoz, hiába igyekeztek ezt a racionalisták elhitetni. A racionalizmus összevetészi az általánosíthatóságot egy modell általános alkalmazásával.

Az írás megismeréséről van szó. A munkahipotézis az, hogy az írás a nyelvezetnek olyan materialista gyakorlata, amelyet mint a gondolkodás és a nyelvezet, a nyelv és a beszéd, a beszéd és az írásmód, a jelölő és a jelölt, a nyelv és a metanyelv, a létezés és a szólás homogenitását és elválaszthatatlanságát határozunk meg. Az írás a nyelv gyakorlataként megnyilvánul, a nyelvet meg nem előző diszkurzív gondolat, a jelölő elsőbbségéhez vezető jelölő-logika, a realizmusnak konstans tényezője nominalista kultúránk folyamatában, a szakadatlanosság gyakorlata a megszakíttottság gyakorlatában. „Kompenzáció” lenne, ahogy Michel Foucault írja: „Ezért tűnik az irodalom egyre inkább annak, amit gondolni kellene, ám egyúttal és ugyanazon okból annak is, amit a jelentés valamilyen elméletből kiindulva semmiképpen sem lehet elgondolni”<sup>2</sup> Egyensúlyozás két pólus között? Az írásnak ez a megközelítése a saussure-i nyelvészet újrazvizsgálatát parancsolja (magának Saussure-nek az anagrammái sugallják ezt), melyet a pszichoanalízis is erősít. Egy paragrammatikus olvasás csak *realista* olvasás lehet.<sup>3</sup> Átmenet „neurotikus” olvasásba: mint a Nerval-szonettet olvasó Antonin Artaud esetében,<sup>4</sup> mint Freud V-ket olvasó farkasos emberénél; szemlélatomást nincs határozott válaszfal a kettő között, sőt kontinuitás. A különbség a műnek valamilyen rendszerbe való beépítésében van vagy sem. Derrida monista a *Platon patikájában*,<sup>5</sup> Greimas pedig dualista, amikor Bernanos világát leírja.<sup>6</sup> Minden a tendenciától függ. A dualista tendencia megalkotja az irodalom fogalmát, mely egyeseknek, esetenként mindenkinek hasznos. A materialista elmélet megmutatja, mi egy szöveg. Dualista kérdést feltenni egy materialista gyakorlatnak, az írás közismert értetlenségét eredményezi: a tárggyával szemben heterogén dualista tudat az írást dualistaként látja, és nem is láthatja másképpen; így lehetetlen a kommunikáció. A tudományos vélemény az írást, a szavakat szembehelyezi az étellel. Pedig csak a nyelvezeten keresztül élünk. Az írás a nyelvezetnek, tehát az életnek egyik legintenzívebb (meghatározásra váró) pillanata. Azt feltenni, hogy ezekben a szövegnek nevezett

<sup>1</sup> BACHELARD: La Formation de l'esprit scientifique I. feje.

<sup>2</sup> MICHEL FOUCAULT: Les mots et les choses. Paris, 1966. Gallimard, 59.

<sup>3</sup> A *paragrammatizmus* Meschonnic meghatározása szerint „egy szöveg prozódiai szerveződése, egy tő-szó grafikai vagy hangzó elemeinek teljes vagy részleges elhajlása következtében kontextusán belül, az elemek időrendjétől függetlenül”. A paragrammát Saussure az anagramma vagy a hipogramma színónimájaként használta egy ízben (vö. STAROBINSKI: I. m. 45.), Meschonnic is „jelölő alakzatokat” ért alattuk. *Realizmuson* a XII. századi realista-nominalista vitából ismert *idealizmus* értendő. — [A ford.]

<sup>4</sup> PAUL THÉVENIN: Entendre (Voir) Lire. In.: Tel Quel 39. (1969 ősz).

<sup>5</sup> Tel Quel 32–33.

<sup>6</sup> Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966. 222.

pillanatokban létezés és szólás egy és ugyanazon dolog, még nem visszatérés a metafizika elvont egyetemes lét fogalmához: ez mindannyiszor más. A nyelvezetnek bármilyen dualista ideológiája, amely a jelölt és a jelölő közötti kapcsolatot a test és a lélek közötti kapcsolatra vezeti vissza,<sup>7</sup> az irodalomnak mint művészetnek dualista ideológiáját foglalja magában, ez pedig megismerhetetlen, rejtély, melynek csak az árnyékát ragadjuk meg. Minden, ami frott, nem szöveg. Egy szöveg létrehozását a transzformáció fogalma segíti elő. Ezt a fogalmat a poétikában a transzformációs nyelvészet relációjában határozzuk meg, nem mint két szerkezet közötti strukturális kapcsolatot, hanem itt mint forma-jelentést létrehozó írás kapcsolatát.<sup>8</sup>

Az írás tanulmányozása ily módon nem azon az általános és ideológiai szinten definiálódik, ahová az irodalom tartozik azokkal a kategóriákkal, melyeket a művekre alkalmaznak, hanem a nyelvszisztemekbe való belépés folytán (ez a belépés szükségszerűen a megszakítotttság fogalmi kategóriáival történik, kezdetben nincs más, azokkal a kategóriákkal, melyeket a mű felhasznál, vagy képzelte, hogy felhasznál) az írás tanulmányozását azáltal definiálhatjuk, hogy a szövegekkel létrejött megszakítotttság kategóriáit igyekszünk visszavinni a szövegekbe (melyeket egy paradoxon abban tart megismerhetetlennek, amiben egyedinek), s hogy igyekszünk az egység gondolatát, a szakadatlanlanság gondolatát megteremteni. Az elfogadott-lehetséges szakadatlanlanságot: az isteni retorikáját, a szakadatlanlanság boldog tudatát Hugo esetében; az elutasított-lehetetlen szakadatlanlanságot: apagyilkos retorikát, ateizmust, a szakadatlanlanság tragikus tudatát Nerválnál. Ez az írás felé való irányulás nem szakítja el sem a történelemtől, sem a tudattalantól: ezt a paragrammatikus írás-olvasás példázza. Még csupán felvázolni tudjuk egy általános poétika, egy esetleges szintézis néhány töredékét: például azt a prófétizmust, amely mint a nyelv funkcionálása és mint politikai funkció elválaszthatatlanul együtt van a *Biblia* szövegében, Hugóban.

Be kell bizonyítani, hogy az írást csak az írás által ismerhetjük meg. Azzal az elhatározással közelíteni a problémához, hogy az elmélet csupán valamilyen gyakorlatból fakadhat, a kettő között állandó a kommunikáció. Minden olvasás már vagy írás, vagy irodalom. Az írás maga pedig olvasás. Egyszóval valamilyen írás-olvasás tanítása a feladat. Az írást nem tanítják. Ennek civilizációnkban a hagyományos felszentelés az oka, a távolság közte és azok között, akik részesülnek belőle, nem ismerete annak, ami az irodalmiság, és helyének, például közhelyének, ami a nyelv: róla tudunk beszélni. Az érvényes ideológia arról győz meg, hogy nem lehet egyszerre nyelv és metanyelv, hogy a metanyelv meddővé tesz. A tapasztalat az ellenkezőjét bizonyítja, és hogy akik a legnagyobbak a gyakorlatban, a legnagyobbak az elméletben is. A kívülről kommentátorok konstrukciói tanításukat figyelembe véve nem a lényegét érintik. Ahogyan, valaki „a személytelen költészet csermelyéről” beszélt, ugyanúgy beszélhetünk az írók esetében a nyelv materialista elméletének csermelyéről, mely az írás gyakorlatából fakad, és amelyet a megszakítotttság civilizációja szisztematikusan elrejtett még saját szemük előtt is. Annak az egységnek a gondolatát kell most már megvalósítani, ami volt, és amit még mindig feldaraboltnak vélnek.

Egy szöveg konfliktus, mert a (közvetítő, szakadatlan) nyelv reláció, távolság (mindig megkezdett távolság a denotátumtól a jel irányába, még a piktogramában is), és mert az írás reláció ezzel a relációval, távolság ettől a távolságtól, hogy megtalálja részvételét a világban. Még ha ez a mozgás csak szöveg is a szövegköziségben, akkor is egy denotátum irányába történő mozgás, néha pedig — valamilyen jelölő révén — egy denotátum közvetlen terméke: Raymond Rousselnél vagy Hugónál a *Tenger munkásaiban*. De minthogy az írás szerves része magának a nyelvnek, ellentmondásra született. Egy szöveg ennek a konfliktusnak egy momentuma, s csak akkor érthető meg, ha a konfliktus nyelvén helyezkedünk bele a nyelvbe, azokkal a nem redukáló szavakkal, amelyek az ellentmondásból — ami ellentmondás a kritikai nézőpont számára is — fogalmi eszközöket nyernek: forma-jelentést, paragrammatikus teret.

<sup>7</sup> Ahogyan É. GIBSON teszi (*Linguistique et philosophie*. Paris, Vrin, 1969. 88.). Ahogyan CHOMSKY teszi (*La linguistique cartésienne*. Paris, 1969. Seuil, különösen 61—62., 69., 95., 96.). A műfajok poétikája (de vajon a műfajok-e az irodalom egyedüli univerzáliai?) ugyanabban a szellemben akar tudomány lenni, ahogy Beaudouin csinált *tudományt* az *általános nyelvtanból*, „mert tárgya a Nyelv megváltoztathatatlan és általános érvényű elveinek racionális elmélete”, szemben minden *partikuláris nyelvtannal*, melyeket mint *mesterséget* határoz meg (l. CHOMSKY: *La Linguistique cartésienne*, 87.).

<sup>8</sup> Például az a kapcsolat, amely a *Tenger munkásaiban* Gilliatt prozódikus paradigmáit szüli, amelyek pedig a könyvet alkotják (lásd MESCHONNIC: *La poésie Hugo*. Gallimard).

Így merül fel a metanyelv tudományosságának kérdése. Megkérdőjelezendő a különbségtétel a szubjektivitást beavató olvasás vagy kritika és egy olyan irodalomtudomány között, amely az egyetlen, művekre támaszkodó, általánosítható gondolat lenne. A pozitivizmus nem veti fel tudományossága problémáját: dualista lévén, csupán egy tárggyal van dolga. Nyugodt lelkiismerettel tudomány. Csak hogy amit tudomány-nak nevez, az egy taxinómia, egy osztályozási művelet, egy korszak vége és nem kezdete. Egy metanyelv viszont *egyszerre* tudomány és ideológia. Ami virtuális, az ideológia. És ebben a tudományosságban az a meglepő, hogy olyan szegényes modellekhez jut, melyek nem képesek számot adni a partikulárisról. A tudományosság problémája: nincsen irodalmiság művek nélkül, sem megfigyelő alany nélkül (aki viszont rendkívül erősen kötődik a korhoz és a kultúrához). Minden érintkezés egy szöveggel kapcsolat egy tárgy és egy alany között egy adott történelem, egy adott ideológia határain belül, melyekről jól tudjuk, hogy még a nyelv tudományát is áthatja. Úgy tenni, mintha az embernek csak egy tárggyal volna dolga, csak *hinni* azt, hogy tudományt művelünk. Elismerni a tárgy-alany kapcsolatot nem empirizmushoz, hanem a tudományosság egyetlen lehetősége területéhez vezet. Kezdetben az empirizmusnak is megvan ott a helye. Marx a *Feuerbach-tézisek*ben ugyancsak aláhúzza a szubjektivitás szerepét a megismerésben: „Minden eddigi metarializmusnak (Feuerbach materializmusát is beleszámítva) az a fő fogyatéksága, hogy a tárgyat, a valóságot, az érzékiséget csak az *objektum* vagy a *szemlélet* formájában fogja fel; nem pedig mint *érzéki-emberi tevékenységet, gyakorlatot*.” Feltételezni, hogy csak a tárgy létezik, annyit jelent, mintha ezt a tárgyat a szellem egymaga alkotta volna. Ez pedig idealizmus, és nemcsak azért vetjük el, mert megismerési foka gyenge. Ilyenformán nem helyezkedünk a metarializmus szintjére: csupán megecélozzuk. Egy irodalomtudomány filozófiai előfeltételeit mutatjuk meg. Ez a tudomány ideologikus, mert magában foglalja az *embert* és a hagyományos retorikát, meg egy egész metafizikát, hogy a gondolatsort tovább fűzzük. De nem hajlandó a maga megfigyelésére, s olyan tevékenységet fejt ki, amelynek formális precizításában fellelhetők a tudomány jellemző vonásai. Viszont ha az irodalom tudománya kevésbé tudomány, mintsem gondolja, az írás megismerése sem olyan tevékenység, amely bezárkózik az egyesbe, mert metanyelvének folytonos megkérdőjelezését is magában foglalja. Minthogy pedig a megszakítottság ellentéte, talán rá is vonatkozik az, amit Derrida a grammatológiáról írt: „Az a meta-racionalitás vagy meta-tudományosság tehát, amely így az írás közvetítés révén megjelenik, nem zárkozhat be jobban az ember tudományába, mint ahogy a tudomány hagyományos eszméjének sem tud megfelelni. Egy és ugyanazon mozdulattal lép túl *emberen, tudományon, sorson*. Ez a közvetítés még kevésbé rekedhet meg egy *rész-tudomány* határai között.”<sup>9</sup> A nyelvhez való viszonynak ez a sajátos jellege, melyet az írás jelent, a tudattalannal való kapcsolata, az a játék, amelyet megfigyelésből és részvéteiből nem kaphatunk meg, az írás megismerését az írás befejezetlenségének szintjére helyezi. Ez a megismerés a modern reflexív írásban nem mint végleges tudományosság veszi kezdetét — ez „tárgyának” jellege folytán lehetetlen —, hanem mint a tudományosságunk vég nélkül zajló, sohasem befejezett folyamata.

(Henri Meschonnic: *Pour la poétique*. Paris, 1970. Gallimard, 159—168.)

(Fordította: Vigh Árpád)

## Vigh Árpád

### Meschonnic és Todorov olvasásához

Csupán emlékeztetőül idézzük fel a saussure-i nyelvészet néhány alaptételét, közöttük is mindjárt a legfontosabbat: a nyelv és a beszéd dichotómiáját. A nyelvet a beszéd-től elválasztva Saussure egyúttal elválasztotta a társadalmi egyénitől, a lényegest az esetlegestől. A nyelv nem a beszélő egyén funkciója, hanem termék, amelyet az egyén passzív regisztrál. A beszéd viszont egyéni akarati és értelmi aktus, amelyben meg kell különböztetni egyfelől azokat a kombinációkat, amelyek által a beszélő a nyelv kódját a maga egyéni gondolatának a kifejezésére használja fel, másfelől azt a pszichofizikai mechanizmust, amely lehetővé teszi számára, hogy ezeket a kombinációkat kivetítse. A nyelvtudománynak egyetlen tárgya a nyelv.

Saussure eredetisége és merészsége a pozitivizmussal szemben az volt, hogy a nyelvet — amely mint rendszer, a beszéd-től elválasztva mégiscsak absztrakció — konkrét természetű tárgynak, *materia primának* tekintette. A nyelvész számára ugyan egy

<sup>9</sup> DERRIDA: De la grammatologie. 130—131.

nyelv csak azután létezik, miután az egyének beszéltek, de mielőtt a nyelvet valóságnak tételezzük fel, úgy tűnik, mintha valamennyi beszéd a közös nyers alapanyagból, a nyelvből építkezne.

Amikor az orosz formalisták, a Prágai Iskola nyelvészei vagy a New Criticism teoretikusai az irodalom tudományának, a poétikának a tárgyát igyekeztek meghatározni, az előbbivel analóg módon és szinte egy időben ezt a tárgyat nem az egyes írói *beszéd*ekben, a művekben keresték, hanem abban az *irodalmi nyelvben*, amelyhez képest a műalkotás — mint legutóbb Todorov megfogalmazta (*Poétique*, Párizs 1973, 19–20: lásd az alább közölt részletet), „csak egy sokkal általánosabb, absztrakt struktúra megnyilvánulása. E tekintetben ez a tudomány nem a valóságos irodalommal, hanem a lehetséges irodalommal foglalkozik...”

A poétikának ez a felfogása fél évszázada semmit sem változott, Todorov szinte szó szerint idézi, majd fejleszti tovább Jakobsonnak még 1919-ben, Hlebnikov költészetével kapcsolatban kifejtett nézeteit: „... az irodalom tudományának tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiság, vagyis az, ami egy adott művet irodalmi művé tesz. Mégis mind ez ideig az irodalomtörténészek inkább ahhoz a rendőrséghez hasonlítottak, amelyik — le akarván tartóztatni valakit — vaktában mindenkit elfog, akit a házban talál, még az utcán éppen arra haladó embereket is. Az irodalomtörténészek szintén mindent megragadtak: életrajzot, pszichológiát, politikát, filozófiát. Az irodalom tudománya helyett kézműves kutatások egyfajta konglomerátumát teremtették meg, mintha megfeledeztek volna arról, hogy ezek a tárgyak a társtudományok sajátjai: a filozófiatörténeté, a kultúrtörténeté, a pszichológiáé stb., és hogy ez utóbbiak nagyon jól fel is használják az irodalmi monumentumokat mint tökéletlen, másodrangú dokumentumokat. Ha az irodalmi tanulmányok tudományá akarnak válni, egyetlen »szereplőjüknek« az *eljárást* kell elismerniük. Aztán következik az eljárás alkalmazásának, igazolásának alapvető feladata.” (*Questions de poétique*. Paris, 1973. 15.). Ehhez csak annyit fűznénk magyarázatul, hogy ez az *irodalmiság* úgy absztraktum (és úgy „konkrét természetű tárgy”), mint a saussure-i *nyelv*, amely pedig a nyelvtudomány egyetlen tárgya.

Henri Meschonnic rendkívül polemikus hangvételű és nem kevésbé bonyolult terminológiájú könyvében (*Pour la poétique*. Paris, 1970.) a poétikát mint az *írásnak és az írás-olvasásnak elméletét* határozza meg (130.). Mit jelent ez a látszólag igen egyszerű, valójában teljességgel érthetetlen definíció? Meschonnic speciális szóhasználatába kötele végén egy ábécé-rendbe szedett magyarázó fogalomjegyzék engedne betekintést, de nem teszi: hermetikus nyelvével mintha inkább elriasztani akarná az illetéktelen érdeklődőt. Mentségére legyen mondva, hogy „ez a fogalomjegyzék egy munkahipotézis sűrítőmánya, megértésére maga a könyv készít elő” (172.). Józanul meggondolva, fordítva szerencsésebb lenne. Igaz, akkor Meschonnic megfosztott volna bennünket egy izgalmas, bonyolult, a maga rendszerén belül sem mindig következetes rejtvény megfejtésének örömétől. Egy haszna azért van ennek a jegyzéknek: a fogalmakat valamiképpen mégis csak megjelöli, a maga nyelvén meghatározza, körülírja, egymásra utalja, s ezzel mintegy a fekete kockákat már berajzolja rejtvénye hálózatába.

A poétika elgondolása ebben a rendszerben az *írás* (*écriture*) és az *irodalom* (*littérature*) dichotómiáján alapul. Az írás „forma-jelentések termelése a nyelvben: olyan létezés-szólás, amely az írás énjé számára magában foglalja az írás hatását az énrre. Mint a nyelv materialista gyakorlata, az irodalmiság feltétele, az olvasás szakadatlan folytatása” (176.). Mi az, hogy forma-jelentés? A forma jelentés (*forma-sens*) az adott műalkotás a maga egyediségében és utánozhatatlanságában, amely a tartalom és forma elavult dualizmusa helyett a tartalom alkotta forma egységét és homogeneitását valósítja meg (20–21. és 45.). Hogy a művet miért „termelik”, erre (a Meschonnicra, terminológiájára és gondolkodására láthatóan nagy hatást gyakorolt) Jean Starobinskitől, a Saussure anagrammáit elemző Starobinskitől kapunk magyarázatot: „... a mai teoretikusok elutasítják az irodalmi alkotás fogalmát, s a *termelés* fogalmával helyettesítik. Minden alkotás radikális törést tételez fel alkotó és alkotott dolog között ... a termelés fogalma [adott alapanyagból kiinduló, egyének által végrehajtott] átalakító munkát foglal magában” (*Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971. 64.). Az írás-definíció többi eleméről az alábbiakban még lesz szó. Most e gondolatösszegzésként szögezzünk le annyit, hogy az írás a maga nemében egyedüli és hasonlíthatatlan, eredeti műalkotás létrehozása egy író által, aki ugyan adott alapanyagból, a nyelvből indul ki, ám annak formába öntéséért egyedül felelős, ez a forma mint jelentés először jelenik így meg, következésképpen nem elemezhető kész sémák, más művekből elvont modellek segítségével: „az írás nem a modellek absztraktumába tartozik” (159.).

Az *irodalom* ezzel szemben „az ideológia [értsd: társadalmi tudat] szemüvegével

olvasott és átalakított írás terméke; művek összessége szövegen kívüli kapcsolatukban; a művekből elvont és a szövegekre alkalmazott modellek összessége. Az irodalom virtuális dolog, tudati forma, amely feltételezi az embert [?] és a mesterséget [art, amely nyilván az arisztotelészi *tekhnére* = tanult, megtanulható mesterségre, gyakorlati tudományra vezethető vissza]” (177.). Ez az irodalom ennek megfelelően már osztályozható, besorolható, tanulmányozható a társadalmi, tehát konvencionális tudat kívülről ráillesztett modelljei segítségével, nyelvészettel, retorikával, mindenfajta rendszeres elmélettel. Megfordítva a tételt: az a mű, amelyik nyelvészettel, retorikával, valamifajta rendszeres elmélettel elemezhető és kimeríthető, az másodrendű írás, az csak utánzat, akadémiizmus lehet, az — meschonnicul szólva — „al-irodalom”, mert az ideológia vállalása, míg a műalkotás egy ideológia ellen(ére) jön létre (175.).

A művet azonban nemcsak az alkotás (bocsánat: termelés), hanem a befogadás, az „olvasás” oldaláról is meg lehet közelíteni, s a fenti dichotómia erre ugyanúgy érvényes: van *írás-olvasás* (lecture-écriture) mint „megismerési forma, a tudományosság folyamata”, „az egyedül gyümölcsöző eljárás”, amelyben a mű egyszerre szemlélt objektum és a kritika által újra átélt szubjektum (18.), „az írás éneke és az olvasó éneke amint egymásra hatnak” (26. l. jegyzet), ahogyan Proust olvas, amikor egy 1920-ban írott levelében Flaubert stílusát elemzi (33.); és van *irodalom-olvasás* (lecture-littérature), a Jakobsoné, amely a költészetet belefojtja a formába, amely elfelejti, hogy a költészet legalább annyira szimbólumokból áll, mint jelekből (29.), amely inkább a retorikához tartozik, mintsem a poétikához (31.), amely mindent egy egyébként is „tudományosan megismerhetetlen normához viszonyít” (34.). Ez utóbbi megállapításra vonatkozóan már megmondtuk a véleményünket (vö. *A költői kép strukturális elemzésének francia módszere*. Helikon, 1973/1. 116–117.).

Mindebből világosan kitétnék, hogy ez a poétika mint az írás, illetve az írás-olvasás elmélete csakis az egyedi műveket, saussure-i terminológiával élve a *parole*-t, az (irodalmi) beszédjelenségeket tanulmányozza (vö. 30.), csak ezeket tekinti valós, konkrét, megismerhető, *pozitív* dolgoknak, az irodalmiság létéleményeseinek (mert az *irodalom*-mal szemben az *irodalmiság* fogalma nem pejoratív jelentéssel kerül Meschonnic szótárába, csakhogy — újabb kelepe — ez nem a köztudottan először Jakobson által definiált s azóta is általánosan így használt *litteraturnosztj* megfelelője, tehát nem „az, ami egy adott művet irodalmi művé tesz”, hanem „egy műnek mint szövegnek a sajátossága”, és ez pont az ellenkezőjét jelenti. Persze a poétika csak így lehet „az irodalmiság tanulmányozása”: 65. l. jegyzet és 174.). „A feladat az, hogy behatoljunk a műbe, felismerjük, mi teszi azzá, és mi a nyelvezte, az a nyelvezet, mely sosem vallomás, se nem konvenció, ahogy az orosz formalisták feltették kezdetben. Nem azért járunk végig egy művet, hogy pszichoanalízist gyakoroljunk, ami csupán a biográfikus irodalmárkodás továbbmélyítése [ezt nevezik a sakkbán tisztálodozatnak]. Nem azért járunk végig egy művet, hogy felfedezzük benne a képzelet univerzálitait, vagy hogy elhelyezzük és belesüllyesszük valami szemantikába” (17–18.). „Az igazi műveknek a sajátja éppen a [retorikai] alakzatok átlenyegítése. Vagy vízióvá, látomássá transzformálódnak, vagy maradnak retorika, a mások alakzatai. Egy stílustanulmánynak tehát túl kell jutnia a retorikán s megmutatni, hogyan válik a névtelenből személyes.” (21.) „A költői nyelv nem létezik, csak az Éluard-é, amely más, mint a Bretoné, amely más, mint a Desnosé . . .” (45.) Összegezzünk. Van tehát a nyelv, a társadalmi termék, a kommunikáció eszköze mint szintagmatikus, retorikus, statikus jelrendszer (természetesen ezek a jelzők érvényesek a Jakobson-féle poétikára is, amely a saussure-i és hjelmslevi strukturalizmus rokona, mert a műalkotásban modellt lát: vö. 29.). És van a műalkotás, az igazi poétika tárgya, amely ugyan *rendszer* (újabb önkényeskedés), de „ugyanakkor a nyelv és beszéd feloldott antinómiája . . . beszéd, amely nemcsak van a világban, de hatalma is van a világ fölött” (30.).

Több dolog nem világos, illetve érthetetlen. Ha a nyelvből indulunk ki s azt beszédünkben aktualizáljuk, akkor kapjuk a *parole*-t, mindennapi beszédünket, amely annyiféle, ahányan vagyunk, tehát gyakorlatilag megismerhetetlen (Saussure ugyan kilátásba helyez egy beszéd-lingvisztikát is). Ahhoz, hogy ebből a beszédből irodalmi beszéd legyen, még valami másra is szükség van. Ez nem azt jelenti, hogy ha a (köznap) beszédet feldisztítjuk, ellátjuk retorikai alakzatokkal vagy „megriméljük” s bizonyos formai kötöttségeknek eleget teszünk, már irodalom lesz belőle (vagyis irodalom = *écart*, eltérés; bár a XVII. századi francia klasszicizmusra a többi között éppen ez jellemző). Mert a díztelen próza sem egyenlő funkcióját tekintve a köznap beszéddel, mégis irodalom. De ha létezik a köznap beszédől nemében különböző irodalmi beszéd, akkor bizony van irodalmi nyelv is, *litteraturnosztj* is, másképpen mi különböztetne meg egy újságcikket, mondjuk egy hírmagyarázatot egy realista novellától (elnézést az iskolás okfejtésért). A nyelvből és csakis a nyelvből kiindulni s mindjárt a műalkotáshoz, az

irodalmi beszédhez érkezni, ez egyszerűen elvakultság! Abban Meschonnicnak tökéletesen igaza van, hogy a mű — a nyelvvel szemben, amely csak kódrendszer — egyszerre (társadalmi) kód és (egyéni) üzenet, csak hogy itt még csupán a *parole*, a *köznapi* beszéd szintjén vagyunk, a specifikum még hátra van. És még két dolog: 1. A mű kódját Meschonnic egy kor irodalmi nyelvezetével (sic), a műfajokkal azonosítja. Ehhez nem fűzünk kommentárt. 2. Ha Meschonnic nem fogadja el az *irodalmiságot*, ha azt mint univerzális gyűjteményét, nem létező dolgok metafizikus rendszerét kezeli (le), akkor miért fogadja el a *nyelvet* (azon túl, hogy kénytelen . . .), hogyan indulhat ki egy absztraktumból, amelyet csak az a Saussure tekintett konkrét valóságnak, akit Meschonnic több ízben leidealistáz, ledualistáz, mert *tudományos elemzés céljából* megkülönböztette a nyelvet a beszédétől, a jelölőt a jelölttől?

A következtetések után egy következetesség. Ha csak az ilyen nyelvféle klasszifikálható absztraktnak lehet egy tudomány tárgya, akkor a poétika nem tudomány. „Egy poétika, amelynek célja annak megmutatása, hogy egy mű minden szinten és minden értelemben a szolás és a létezés homogeneitása, sem stílustudomány, sem szubjektivizmus. Tudományt csinálni belőle annyit jelent, hogy a szöveg problémáit a nyelvészeti analízis problémáira redukáltuk.” (27.) „... egy általában vett költői nyelv poétikája nem ragadhatja meg e nyelv sajátosságát. Csak akkor érhet el eredményt, ha részvétel egy egészben, maga is egy egész, nem pedig tudomány . . . ha tárgya az egyes művek, s nem a költészet.” (52.) Tehát vagy „tudomány, vagy írás”.

Meschonnic fentebb taglalt egyik következtetlenségéből adódik, hogy (mivel a *nyelvet* elismeri) a nyelv tudomány jogoságát, illetve segédkezését a poétikában nem vitatja el. „Ma a nyelvészet és a logika nélkülözhetetlen a poétika és a retorika problémáinak helyes megértéséhez” (55., lásd még 143.). „A nyelvészet maga nem ragadhatja meg az egész irodalmi jelenséget, de a poétika sem lehet meg nélküle.” (57.) Ezek a mondatok, melyekkel önmagukban véve teljesen egyet lehet érteni, különös kalapemelésnek számítanak egy olyan irodalmár részéről, aki szerint „az írás materialista elmélete nem épülhet a saussure-i idealizmusra, a jelölő és a jelölt dualizmusára, amelyet Saussure az anagrammák felfedezésével maga cáfolt meg”. (31.) Vagyis nyelv tudomány igen, de Saussure (és Jakobson és Chomsky) nélkül. Meschonnic (érthető okokból) nem fejt ki, hogy akkor milyen is az a nyelv tudomány (azon túl, hogy „materialista” . . .), amely nem ezekre a kategóriákra épül. Persze Saussure is igen, de nem a nyelvész, hanem az irodalmár, az anagramma-kutató. Mi volt ez a Meschonnicnak tetsző felfedezés? Starobinski fentebb említett könyvéből kaphatunk felvilágosítást.

Saussure a század első éveiben, tehát még az általános nyelvészetről szóló előadásainak megkezdése előtt, a Nibelung-mondákat vizsgálva arra igyekezett bizonyítékokat találni, hogy a mondabeli szereplők és események alapjául valóságos történelmi személyek és események szolgáltak, amelyek a szövegben mint jelölő-rendszerben [!] elrejtve ott lappanganak, csak ki kell hámozni őket a betűk sokaságából. Reménytelen vállalkozásának alapja az a helyes felismerés volt, hogy az izolált nyelvi elemek értékét és jelentését mindig a környező elemek kapcsolata, a nyelv aktualizálása folytán kialakult kontextus határozza meg s relativizálja is egyúttal. A sírfeliratok költőinek feladata az volt, hogy egy névből (anagrammából, hipogrammból, vagyis egy *tő-szóból*) kiindulva olyan verssort írjanak, amelynek szavaiban, betűi között a *tő-szó* betűi egyenként vagy szótagonként, sorrendben vagy keverve fellelhetők, s ez nem akadály a költött sor integritásának, egyediségének, mindentől független jelentésének. Például abban a szaturnuszi sorban, hogy *Traurasia Cisauna Samnio cepit*, ott rejtőzik *Scipio* neve. Saussure úgy vélte, hogy a történelmi események és legendabeli átváltozásuk között ugyanaz a kapcsolat, mint a *tő-szó* és a költött szöveg között. Olyan ez, mint a fuga vagy a variáció, amelyben egy adott témából kiindulva a zeneszerző a kidolgozás során számtalan új hangzást és dallamot alkot mondanivalójának megfelelően. A különbség annyi, hogy az anagrammát vagy *tő-szót* a költő nem adja meg expozíció formájában, *azt ki kell találni*. A költői „beszéd” csupán egy névnek a második létezési formája lenne: egy kidolgozott variáció, amelyben az éles szemű vagy jó fülű olvasó nyomban felfedezi elszórtan a vezérlő fonémákat (vö. Starobinski: I. m. 17., 33., 46.). Saussure felfedezése (inkább hipotézise) az volt, hogy a költői üzenet (amely beszéd jellegű) nemcsak a nyelvből kölcsönzött szavakkal építkezik, hanem előre megadott szavakra vagy nevekre is épül. A szavak *alatt* szavak húzódnak meg. A műalkotás szavai más, előző szavakból származnak, a formateremtő tudat nem közvetlenül választja ki őket. Arra a kérdésre, hogy mi van a verssor mögött, azt válaszolja: nem az alkotó alany, hanem az indukáló szó. Saussure nem a művészi szubjektivitás szerepét akarta elhomályosítani, mégis úgy vélte, hogy egy szöveg csak egy elő-szövegen való áthaladás után jöhet létre (uo. 162.). Igaz, hogy hipotézisét nem általánosította, csupán az indoeurópai hagyományra, s azon belül is csak a latin verselés-

re alkalmazta, de vállalkozásába így is belebukott, 99 füzetét, melyek anagramma-kutatásait tartalmazzák, sohasem adta ki. Minél többet foglalkozott a dologgal, gyakorlott elméje egyre több nevet és szót fedezett fel a verssorokban. Starobinski szavaival élve: egy délibáb áldozata lett. Egyszerűen nem vette észre, hogy a nyelv kimeríthetetlen forrás, hogy minden beszéd olyan jel- (szimbólum-)csoport, amelyben mindig található valamilyen alcsoport. Ezt azután lehet értelmezni úgy is, mint a csoport infrastruktúráját vagy látenis tartalmát, úgy is, mint a csoport előzményét, feledve a véletlen, az esetleges játékát.

Meschonnic mindebből annyit tartott meg a maga elmélete számára (sajátos értelmezésben), hogy a műalkotásnak át (túl) kell haladnia a nyelven mint aktualizálásra váró, konkrét jelentéssel nem rendelkező nyers alapanyagon, *tő-szón* ahhoz, hogy eredeti és máshoz nem hasonlítható „forma-jelentés” szülessen. Ha egy költő a *tő-szón*ál megreked, akkor csak epigon. Az alkotás kiindulópontja a nyelvi elemek: ezért van szükség az elemzésnél (valamilyen) nyelvészetre. Ám az eredmény a kiindulóponttól tulajdonképpen független, annak jelentését, értékét az alkotó egyénisége határozza meg: ezért nem lehet tudomány a poétika. Ez a tudomány-fogalom most már nyilvánvalóan rendszerességet, rendszerszerűséget jelent. Természettudomány és társadalomtudomány közötti esetleges különbség fel sem merül.

Meschonnic ebben a szenvedélyes hangú, durvaságoktól sem mentes könyvben tulajdonképpen mindenkit név szerint megtámad, aki ebben a században tett valamit a poétika tudományáért. A fiatalabbak közül elsősorban Jean Cohenre haragszik, feltételezve azért, mert az ő könyve s a benne levő, joggal sokat bírált *écart*-elmélet volt a legfrissebb „harapni való” akkoriban (*Structure du langage poétique*. 1966.). De Tzvetan Todorovra sem haragszik kevésbé, „unalmas szcientizmusa” miatt, vagy Fónagyra, akinek úgymond áltudományos fonostilistikája a jelentésből olvassa ki azt, amit a hangokból vél kiolvasni, „szubjektív módon és illetéktelen kézzel” nyúlva a dologhoz, vagy Riffaterre-re, akinek „súlyos kritikai apparátusa” mögött „középszerű eredmény” húzódik meg. Egyszóval a modern poétikus tervez, Meschonnic végez. És mint aki jól végezte dolgát, könyve utolsó lapján így jelöli ki a poétika előtt álló (mert általa ugyan meg nem valósított) feladatot: „A feladat ma az, hogy túllépjünk a strukturalizmuson, amely bezárkózott a dualista gondolkodásba s nem tud mit kezdeni az étellel az írásban. A feladat az, hogy öröködjünk az írás gyakorlatának és megismerésének szigorúan materialista, nem teoreticista, és nem is empirikus jellegén.” És ez így, a mi nyelvünkön érte megint rendjén volna, ám egy olyan földhőztapadt pozitivista szájában, aki materializmuson konkrét, látható és tapintható anyagiséget ért, mégiscsak különösen hangzik. Hangsúlyozzuk: így, kiragadva sem ez az egyetlen helyes gondolat ebben a könyvben. A műelemzésnek például valóban nem szabad megrekednie a leírás szintjén (a leírás előbb-utóbb tautológiává válik), hanem ítéletet kell alkotnia a mű *értékéről*. Az is igaz, hogy Todorov *Poétikája* kizárólag a mű leírásával, jelentésének megközelítésével, illetve interpretálásának lehetőségeivel foglalkozik. Csakhogy Meschonnic írása, amely ugyan lenyűgözően terjedelmes és hasznosítható kritikai anyagot olvaszt magába, *teljes egészében destruktív*, és az irodalom értékelésére vonatkozóan sem javasol semmi pozitívát. Todorov viszont nem a mások leköpdösésével, szavainak kiforgatásával tölti az időt, hanem higgadtan (ráadásul érthetően) kísérletet tesz egy koherens poétikai rendszer *felépítésére*, s az irodalomtudomány-esztétika kapcsolatáról szóló kitekintésében vállalja azt, hogy az értékhez a gyermekeipőben járó poétika még nem érkezett el: „A poétika még csak a kezdetén tart. Nem meglepő, hogy már az első munkákban felmerült az érték kérdése, de azon sem lehet csodálkozni, hogy nem adhatott kielégítő választ. Mert bármily szuggesztívek is azok a leírások, melyeket e munkák tartalmaznak, mégiscsak egy első elnagyolt megközelítésnek tekinthetők, melyek érdeme inkább az új kijelölésében van. Az érték problémája viszont bonyolultabbnak tűnik, s azoknak a kritikusoknak, akik a poétika alapelvei által vezetett elemzésekben azt kifogásolják, hogy nem képesek a szépség megértésére, szerényen azt válaszolhatnánk, hogy ez a kérdés sokkal későbbben merül fel, hogy a dolgot nem a végén kell kezdeni, még az első lépések előtt. [...] Az ma már kétségtelen igazság, hogy egy műről alkotott értékítélet a mű struktúrájának függvénye. Hangsúlyoznunk kell azonban egy másik dolgot: nem ez az értékítélet egyetlen összetevője. Fel kell tennünk, hogy egy mű értékének jobb megértése érdekében fel kell hagyni azzal a kezdetben szükséges, de elszegényesítő területfelosztással, amely elvágja a művet az olvasótól. Az érték a mű belső sajátja, ám csak akkor jelenik meg, amikor egy olvasó a művet vallatóra fogja.” (103–104.)

Mindettől függetlenül pedig itt van az irodalom, amelyet addig is olvasni kell, és itt van az olvasó, akinek ha egyszer egy mű nem tetszik, egy tudományos poétika sem fogja jobb belátásra bírni. Amitől persze az a mű még nem lesz rosszabb.



## *A hermeneutikai és a hipotetikus-deduktív módszer*

### Összefoglalás

A tudomány fogalma nem szűkíthető egyoldalúan a „science” fogalmára. A természettudományi és a szellemtudományi módszert nem lehet élesen elválasztani egymástól. A természettudományokra a hipotetikus-deduktív, a szellemtudományokra a hermeneutikai módszer a jellemző. Gyakorlatilag azonban mindig egybefonódik ez a két módszerséma. Mivel a hermeneutikai módszernek nemesak tudományos alkalmazása van, meg kell határozni tudományosságának kritériumait. A két módszer összehasonlításával megállapítható, hogy mindkettő hipotetikus. A rivális modelleknek megfelelnek a rivális értelmezések. A természettudományi módszer általában kikényszeríti a döntést valamelyik modell mellett, mivel egyre újabb tapasztalatok birtokába tud juttatni bennünket. A szellemtudományokban viszont eleve adott a tapasztalati anyag, és nem lehet tetszés szerint gyarapítani. Ezért nem lehet kikényszeríteni a választást a rivális értelmezések között.

### *1. Az úgynevezett természet- és szellemtudományok*

Tudományfogalmunk nem egyértelmű. A tudomány fogalmának valószínűleg lehetetlen olyan meghatározását adni, amely mindenre illene, amit ma tudomáynak nevezünk. Különösen jól látható ez az úgynevezett természet- és szellemtudományok ellentétéből. Az előbbieket hatalmas sikerei a természettudományi tudományoszmény hipertrófiájához vezettek. Az angolszászok csak az olyan diszciplínát nevezik „science”-nak, amely a természettudományi módszernek megfelelő módszert alkalmaz.

A pozitivizmus felállította azt a követelményt, hogy minden tudománynak a természettudományi módszer eszményéhez kell igazodnia. A filozófiától is ezt követelte. Az ilyen szcientizmus aztán következetesen azt állítja, hogy a szellemtudományok egyáltalán nem tudományok. S a „science” értelmében valóban nem is azok. Vajon igazolható-e a német „Wissenschaft” [tudomány] szó használata, mely lényegesen szélesebb körű, mint az angol „science” szóé?

Másfelől a szellemtudományok módszereit is alaposabb vizsgálatnak vetették alá. Kétségtelen, hogy például a történettudomány legalább annyira komplex módszereket használ, mint a természettudományok, például a biológia. Sőt, kérdés, hogy egyáltalán van-e olyan tudomány, amely „tisztá” módszereket alkalmaz. Látni fogjuk, hogy az úgynevezett szellemtudományok specifikus módszere a hermeneutikának nevezett módszerséma. Hasonlóképp a természettudományok specifikus módszereként is kifejtünk egy sémát, melyet hipotetikus-deduktív módszernek nevezünk. Mindkét séma az empirikus kutatási módszerek jellemzője, a tapasztalaton alapulnak. Ezekkel áll szemben a tisztán deduktív módszer, melyen a formális tudományok alapulnak — ilyen tudomány mindenekelőtt a matematika.

Az egyes tapasztalati tudományok módszerei mindig komplexek, s így a természettudományi és a szellemtudományi módszert igen nehéz összehasonlítani. A különböző tudományterületek összefonódnak. Az úgynevezett szellemtudományok mindig használják a természettudományi vagy legalábbis szcientikus módszereket vagy azok eredményeit. S a természettudományok sem tudják nélkülözni a történeti s főleg a megértési módszereket. Minden történész kénytelen előfeltételezni, hogy a természettudományok eredményei helyesek, s felhasználja őket érveléseiben. A művészettörténész sem mondhat le az anyagvizsgálatokról. S ezzel eljutottunk a folyamatok és objektumok időbeli rögzítésének, datálásának természettudományi módszereihez, melyeknek egyre növekszik a jelentősége. A sztelláris eseményeket már az egzakt csillagászat kezdetei óta felhasználják időpontok meghatározására. Már Kepler is úgy vélte, hogy a betlehemi csillag két bolygó együttállása volt. Ha ez igaz, akkor Jézus néhány évvel időszámításunk előtt született. A múltbeli időpontok ilyen kiszámítását gyakran alkalmazzák. Thalész beszámol a lídiai Aliatész és a méd Küaxarész háborújáról, s elmondja, hogy az egyik csata közepe a nappal hirtelen éjszakába fordult. Mivel a történészek bizonyos megfontolások alapján körülbelül sejtették, hogy mikor zajlott le az említett háború, a csillagászok ki tudták számítani az illető csata napján, i. e. 585. május 25-én beállt napfogyatkozás időpontját. A dendrológia\* is egészen pontos datálásokat tesz lehetővé. A távolabbi időpontokat illetően a virágporelemzés és a radioaktív szén felhasználó módszerek szolgáltatnak hozzávetőleges értékeket. Magától értetődő, hogy ezek a természettudományi módszerek sokkal szélesebb körben kerülnek alkalmazásra, mint a szűkebb értelemben vett történettudomány, az őstörténet és a paleontológia is felhasználja őket. A régész, aki az ásatás nyomán különböző rétegeket állapít meg, s ebből időtartamokra vonatkozó következtetéseket von le, teljesen a paleontológushoz hasonló módon jár el.

Minden történésznek fel kell tételeznie, hogy az úgynevezett természeti törvények az általa vizsgált múltbeli eseményekre is érvényesek.<sup>1</sup> Egyszerűen segítségül veszi őket következtetései levonásánál, mint ahogy az igazság jogi megállapításánál a bíró is figyelembe veszi a természeti törvényeken alapuló összefüggéseket, és érvényüket magától értetődően előfeltételezi. Hasonlóképp jár el a filológus is a szöveginterpretáció közben, amikor a szövegben közölteket annak alapján ítéli meg, hogy lehetségesek-e a természettudományok törvényei szerint.

A természettudományok sem nélkülözhetik teljesen a történeti és általában a szellemtudományi kijelentéseket és módszereket. Ez a nem szigorúan experimentális kutatások esetében látható a legvilágosabban. Már a csillagászat sem ilyen tudomány. Alapját a fizika törvényszerűségei képezik. Alkalmazásuk során kijelentéseket eredményeznek meghatározott eseményekről, melyek meghatározott helyen és meghatározott időben játszódtak le. Például egy napfogyatkozásról, mely meghatározott időben, a föld meghatározott részein látható. S a reális megfigyelés, mely a számítást megerősíti, történeti esemény. Sok egzakt természettudós, például fizikus, valamint a természettudományok több teoretikusa azon a véleményen volt, hogy ennek a történetiségnek nincs semmi jelentősége, csak az a fontos, hogy a természettudományok kijelentései mindig felülvizsgálhatók, hogy a kísérletek, melyek e kijelentéseket eredmé-

\* A növénytannak a fákkal és cserjékkel foglalkozó ága. (A ford.)

<sup>1</sup> Lásd az aktualizmus módszertani elvét, pl. G. FREY: Gesetz und Entwicklung in der Natur. Hamburg, 1958. 156.

nyezték, megismételhetők. De épp ebből derül ki az is, hogy ez elvonatkoztatást jelent a történetiségtől. Ugyanis minden természettudománynak megvan a maga története, melyet sohasem lehet teljesen figyelmen kívül hagyni. S mivel a természettudomány nemcsak a biztos ismeretek továbbadásában áll, hanem lényege szerint kutatás is, sohasem lehet eltekinteni történetétől. Ez a történetiség, a természettudományok folyamatjellege, többek közt eredményeik elvi ideiglenességében fejeződik ki, melyről még részletesebben fogunk beszélni.

Az itt vázolt problematika különösen világossá válik az általánosító indukció módszere esetében. Az egyedi kijelentésektől az általánosító kijelentésekhez való átmenetről van szó. Például mivel *A* eseményt ennyi és ennyi alkalommal követte *B* esemény, úgy véljük, hogy ez mindig így van. Már régebben kimutatták, hogy ez az átmenet nem lehet logikailag szükségszerű következtetés.<sup>2</sup> Ezért ma a tudomány- és ismeretelmélet nem is használja az „induktív következtetés” elnevezést. Az általánosító indukció problematikája és a vele járó sokféle ismeretelméleti nehézség azért áll elő, mert úgy vélik, hogy csak egyedi eseményeket kifejező szinguláris kijelentéseket lehet valóban megállapítani. A Bécsi Kör neopozitivizmusában ez a protokolltételek tanában jut kifejezésre. Ezek olyan tételek, amelyek meghatározott helyen, meghatározott időben lejátszódó egyedi eseményeket fejeznek ki. Az egyedi eseményeknek azonban épp ezért történeti jellege van. A kísérlet, hogy a szcientista törvényfogalmat az általánosító indukcióra építsék, azon a hallgatólagos előfeltevésen alapul, hogy csak a szinguláris, azaz történeti eseményeket — akkor is, ha ezek megfigyelések és mérések — lehet közvetlenül és biztosan megállapítani. Ezt kiegészíti az a vélemény, hogy a törvényalkotó tudományok általános kijelentéseit sohasem lehet közvetlenül megállapítani, hanem mindig csak ideiglenes jellegük van. Számunkra most mellékes, hogy helyes-e ez a felfogás. A törvényalkotó tudományok induktív megalapozása pedig e felfogás egyfajta historizálásaként jelenik meg.

A megfigyelésnek és a kutatásnak történeti jellege van; amennyiben egy kutató mások meghatározott eredményeihez kapcsolódik, bizonyos fokig szellemtudományi módszereket alkalmaz. Amikor egy múlt század végi kutatóexpedíció jelentését olvassuk, akkor a geográfiai, zoológiai és botanikai beszámolóik jelentősége nem választható el történetiségüktől. A természetkutató nem nélkülözheti az ilyesfajta „történeti” beszámolókat. Ezzel azonban számára is felmerül a források megértésének a problémája. Tehát a természetkutatónak is törekednie kell a megértésre, ami a filológus és a történész központi célja. Az úgynevezett „egzakt” tudományokban rendszerint operacionálisan definiálják a használt fogalmakat. Jelentésük cselekvési és művelési utasítások révén meglehetősen pontosan van rögzítve és felülvizsgálható. Ezért itt a megértésprobléma egy úgynevezett szemantikára redukálódik, melyet megkíséreltek formalizálni, tehát megpróbálták magát ezt a szemantikát is egzakt tudománnyá tenni; valószínű, hogy ezt a próbálkozást általában eredménytelennek tekinthetjük.

Továbbá a fejlődésfolyamatok kutatásánál, ahogyan például a paleontológia igyekszik feltárni őket, a természettudománynak olyan módszereket kell alkalmaznia, amelyek igen távol esnek a törvénytudományok módszereitől, és a történeti-szemleltudományi módszerekkel állnak rokonságban. Az, hogy a ló alakváltozásainak euhipposzi felállított sorát a mai ló felé tartó időbeli

<sup>2</sup> Vö. V. KRAFT: Erkenntnislehre. Wien, 1960. 220.

folyamatként értelmezzük, hipotézisnek tekinthető. Viszont maga az alakváltozás-sor felállítása olyan módszereket előfeltételez, amelyek szintén rokonságot mutatnak a szellemtudományokkal. Gondoljunk az összehasonlító stílusvizsgálatokra vagy azokra a módszerekre, amelyeket a festők életművének az összeállításánál és jellemzésénél használnak.<sup>3</sup>

Ezzel nem azt akarjuk állítani, hogy a természet- és szellemtudományok teljesen azonos módszereket alkalmaznak, csupán azt kívántuk néhány példával megmutatni, hogy a két tudományterület módszerei összefonódnak egymással, amiből következik, hogy a tudomány fogalmát legalábbis gyakorlatilag nem célszerű kizárólag a „science” értelmére szűkíteni.

De ha ez így van, akkor a két módszertani alapséma, a hermeneutikai és a hipotetikus-deduktív módszer viszonyának döntő jelentőségűnek kell lennie egy másféle tudományfogalom szempontjából.

## 2. A hermeneutikai módszer

Minden hermeneutika alapfeladata az emberi alkotások értelmének, jelentésének, vagy egy másik ember cselekedeteinek, jellemének, motívumainak a megértése. A megértés előbb említett alapfeladata mindig fordítási feladatnak tekinthető. Itt lényegében ennek vizsgálatára fogunk szorítkozni. Lehet, hogy egy szöveget közvetlenül megértünk, mert ismerjük a nyelvét. Ekkor nincs mit magyarázni, interpretálni vagy értelmezni, mivel a szövegben előforduló valamennyi szó értelmét és használatát tökéletesen ismerjük, s mivel olyan beszédfordulatokkal sem találkozunk, amelyek eltérnének a számunkra ismert szintaktikai-grammatikai nyelvhasználattól. Wittgensteinnel szólva, ismerjük a nyelvjátékot, amelyen a szöveg alapul. Világos, hogy a nyelvjáték nem csupán a szavak tisztán lexikális jelentését fogja át, hanem a dolgok egy bizonyos összefüggését is. Egy szöveget csak akkor érthetünk meg, ha tudunk valamit a dolgok összefüggéséről, amelyet a szöveg ábrázol, amelyre vonatkozik. Bizonyos fizikai szövegek csak akkor érthetők számunkra közvetlenül, ha tanultunk fizikát.

A számunkra közvetlenül és teljesen érthető szöveg ellentéte az olyan emberi alkotás, amelyről tudjuk ugyan, hogy emberi alkotás, de semmiképp sem tudjuk megmondani, hogy mire szolgál, mi a célja és az értelme. Például az olyan szöveg, amelynek nem ismerjük a nyelvét, s értelmét ezért semmiképp sem tudjuk akár hozzávetőlegesen is megérteni vagy csupán megsejteni. Mindkét esetben irreleváns, hogy alkalmazunk-e valamilyen megértési módszert. Ez ugyanis az előbbi esetben felesleges, az utóbbi esetben hiábavaló.

A megértés mindig akkor válik problémává és feladattá, amikor a részleges megértés esete áll fenn. A hermeneutikai módszernek előfeltétele valamilyen előzetes megértés, amely azonban nem lehet teljes. A fordítás a szó szokásos értelmében, például egy latin szöveg németre fordítása, szintén előfeltételezi, hogy legalább részleges előzetes ismerettel rendelkezünk, mely a latin grammatikát, a szavak jelentését és használatát fogja át. Továbbá a fordítás csak azért lehetséges, mert a másik nyelvet, amelyre fordítunk — példánk esetében a németet — tökéletesen ismerjük.

<sup>3</sup> Ebben az összefüggésben utalnunk kell a természettudományi fejlődésfogalomban rejlő fenomenológiai előfeltevésekre. Vö. G. FREY: Gesetz und Entwicklung in der Natur. Hamburg, 1958. 128.

Aki egy Hegel-szöveget alapos filozófiai előismeretek nélkül olvas, legtöbb esetben azt mondja, hogy nem érti. Az ingerültség, melyet az ilyen „nemértés” okoz, azon alapul, hogy az olvasó mindennek ellenére úgy véli, ismeri a nyelvet, a szavakat, melyeket a szerző használ. A hegeli nyelvjáték más, mint a köznyelvi. Ha csupán ebben állna a nehézség, akkor a wittgensteini felfogás szerint megoldódna a probléma ha megtanulnánk Hegel nyelvjátékát. S akkor a Hegel-szövegeket is megértenénk. Azonban rögtön további kérdések merülnek fel. Aki elsajátította a hegeli nyelvet, annak korlátlanul kellene tudnia előállítani új Hegel-szövegeket. Először is kérdés, hogy lehetséges-e előállítani valóban új Hegel-szöveget, s nem csupán arra lenne módunk, hogy valamiképp megismételjük, amit már maga Hegel is megírt. Ennek a kérdésnek itt nincs jelentősége. Ha a megértés pusztán a szöveg alapját képező nyelvjáték elsajátításával lehetségessé válna, akkor egyáltalán fel sem merülne a fordítás problémája. Természetesen egy idegen nyelvű szöveget meg lehet érteni úgy, hogy megtanuljuk az illető idegen nyelvet. A lényegesen mélyebbre hatoló kérdés, mely azonban az imént feltett kérdéssel szorosan összefügg, az, hogy a hegeli nyelvjáték egyértelmű-e, más szóval, *egyetlen* értelme van-e a szövegnek, vagy esetleg több? Miért voltak baloldali és jobboldali hegelianusok, akik egészen különbözőképp értelmezték mesterüket?

A szövegek vagy egyéb emberi alkotások értelmére vonatkozó kérdésnek akkor van határozott tudományos értelme, ha bizonyosak lehetünk abban, hogy van objektív egyértelmű értelem. Egy szöveg objektív értelme kétféle lehet: először is lehet az, amire a szerző valóban gondolt s amit mondani akart, vagy kereshetjük a szövegben az önmagában vett igazságot. Tehát egyrészt kérdezhetjük azt, hogy tulajdonképpen mit akart mondani Hegel, vagy pedig azt, hogy mi az, ami a hegeli szövegben objektíve igaz. Az előbbi kérdés esetén fel kell tételeznünk, hogy annak, amit egy ember mond vagy tesz, mindig határozott értelme van. A második kérdésnél arra a metafizikai feltevésre van szükség, hogy van objektív igazság. Az objektív értelemre vonatkozó kétféle kérdés megkülönböztetése épp a filológiában és a teológiában lényeges. Például a teológus kérdése vonatkozhat a kerügmára, melyet egy bibliai szöveg valamelyik szerzője hirdet, vagy pedig az isteni kinyilatkoztatás értelmére, melyen a kerügma alapul. Jellemző, hogy sok modern, elsősorban evangélikus teológus ez utóbbira vonatkozó kérdést megválaszolhatatlannak tartja s ezért elutasítja. Az, hogy az utóbbi kérdésre igennel válaszolunk-e, azaz filozófiailag szólva elismerjük-e az objektív igazság fennállását, magától az elfoglalt filozófiai-metafizikai állásponttól függ. A szellemtudományok többségében, mindenekelőtt a történeti tudományokban, csak az első kérdésnek van jelentősége.

A szövegeket sokszor előre elfogadott eszmék alapján értelmezik. Például a filozófiában lépten-nyomon előfordul, hogy egy filozófus a saját filozófiai álláspontjáról értelmezi a korábbi filozófiai rendszereket. Ezzel összefüggésben láthatóvá váltak azok a nehézségek is, amelyek az objektív filozófiai igazság kérdését kísérik. Mert túl gyakran tévesztjük össze saját álláspontunkat az objektív igazsággal.<sup>4</sup> Az ilyesfajta értelmezésekben értékelések is szerepet játszanak. Néha világnézeti álláspontról történik az értelmezés. Az ilyen spekulatív gondolkodás és belemagyarázás egy világnézet álláspontjáról kíván értelmet vinni az adott szövegekbe, összhangba akarja őket hozni ezzel a világnézettel

<sup>4</sup> P. Natorp azt mondja Platón-könyvében, hogy számára Platónban csak az a fontos, ami filozófiai, nem pedig az, ami platóni. Lásd E. ROTHACKER: Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. Bonn, 1948. 122.

és be akarja őket illeszteni rendszerének összefüggésébe. Eszerint például egy adott szövegnek bármennyi értelmezése lehet.

Ezért a világnézeti álláspontokról történő spekulatív értelmezéseket csak ezekkel az előfeltevésekkel való összefüggésükben lehet felülvizsgálni. Az ilyen értelmezés pusztán a szöveg alapján felülvizsgálhatatlan. De gyakran akkor is be kell vonni az értelmezésbe olyan előfeltevéseket, melyeket a szöveg közvetlenül nem tartalmaz, ha azt az értelmet akarjuk megragadni, amelyre a szerző gondolt; például be kell vonni más forrásokból ismert felfogásokat, melyeket a szerző köreiben képviseltek. Így például kétségtől jogos, ha az Újszövetség bizonyos részeinek értelmezéséhez segítségül veszik a görög filozófia nézeteit. Az ilyen eljárás még nem spekulatív, mert a vizsgált emberi alkotást a keletkezésének megfelelő kontextusába helyezi. De szabad e az emberi alkotásokat, például egy szöveget, tetszés szerint más kontextusba helyezni? Hisz épp azt az eljárást neveztük spekulatívnak, amikor egy szöveget tetszés szerint helyeznek eleve adott világnézeti kontextusokba. Nem azt akarjuk mondani, hogy az ilyen eljárás megengedhetetlen, de állítjuk, hogy túlmegy az interpretáció tisztán megismerési-tudományos feladatán. A spekulatív értelmezés ellentmond a megismerés feladatának. Itt nem szükséges foglalkoznunk azzal a kérdéssel, hogy a spekulatív értelmezések a maguk világnézeti kontextusában mennyiben tekinthetők felülvizsgálhatónak, mert csupán a hermeneutika megismerési feladatára kívánunk szorítkozni. A megismerési feladat értelmében azonban minden megértés legfontosabb elve marad, hogy magukat az adottságokat szövegekké alakítsa, s ne kívülről magyarázzon beléjük valamit. Ennek az elvnek az egyik megfogalmazása volt a „sensus non est inferendus sed efferendus”.<sup>5</sup>

A hermeneutika megismerési-tudományos feladatát tehát csak úgy foghatjuk fel, mint egy szöveg stb. értelmének a rekonstrukcióját, amikor is ez az értelem meghatározottnak, tehát objektíve adottnak tekinthető.

Ezzel kiiktatjuk a megértésnek egy másik felfogását is, amely az individualitás megragadását tartja feladatának. Sok interpretációs kísérlet mögött az a hit rejlik, hogy az individuális szubjektum, mint szellemi alkotások létrehozója, minden „megértésnek” a célja, s az alkotások „végső igazsága” csak úgy ragadható meg, hogy megpróbáljuk megérteni az individuális alkotó személyiséget. Ezzel bevonják a vizsgálatokba a lángész „tudattalan” alkotótevékenységének teljes irracionálisát.

Ennek az irracionális feladatnak, az individuális személyiség megértésének jellegzetes fogalmai a „teremtő, valódi, nagy, mélység, eredetiség, életerő, gazdagság”. Egyáltalán nem azt akarjuk állítani, hogy egy történeti tudomány nem tűzheti maga elé feladatul, hogy leírja egy személyiség jellemét, motívumaiból megmagyarázza cselekedeteit stb. Az azonban irracionális hit, hogy ezáltal megragadható a személyiség individualitása.<sup>6</sup>

Mivel az a célunk, hogy a hermeneutikai módszert összehasonlítsuk a hipotetikus-deduktív módszerrel, az utóbbinak viszont kizárólag a megismerés a célja, az értelmezés és az interpretáció módszereit is vizsgálhatjuk kizárólag annyiban, amennyiben céljuk a tiszta megismerés. Csak ezen az alapon lehet összehasonlítani a hermeneutika tudományosságát a hipotetikus-deduktív módszer tudományosságával. Ezért lényegében a filozófiai és a történeti interpretációt kell megvizsgálunk. Továbbá az említett irracionális értelmezések

<sup>5</sup> E. BETTI: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften.. Tübingen, 1967.

<sup>6</sup> E. ROTHACKER: I. m. 130.

mellett kiiktatjuk vizsgálódásainkból egyrészt az utánteremtő interpretációt, másrészt a normatív interpretációt, ahogyan az a jogi és a teológiai gondolkodásban megjelenik. E hermeneutikai tevékenységek tudományosságának a kérdését nem fogjuk tovább vizsgálni.

Abból kiindulva, hogy a hermeneutikának a megismerés a célja, megállapítható néhány lényeges szabály, mely minden hermeneutikai módszerre érvényes:

1. A már említett szabály, hogy az értelmet csak az adottságokból szabad feltárni, semmit sem szabad belemagyarázni.
2. Az egység és az egybehangzás szabálya. Ezen mindenekelőtt az értelmezések egybehangzását, tehát az értelmezés-összefüggéseket kell érteni. Egy szöveg értelmezésének összhangban kell lennie ugyanazon szerző más szövegeinek az értelmezésével. Ide tartozik az az eset is, amikor az egyik történeti forrás megerősíti a másikat. Tehát arról van szó, hogy az értelmezések egybehangzása tárgyi összefüggésekre is vonatkozhat.

Az egybehangzás követelményének vonatkoznia kell

a) logikai összefüggésekre

b) tárgyi összefüggésekre

(amikor is persze sokszor elég, ha csak a művek immanens logikájáról van szó)

c) empirikus megállapítások: ezek vonatkozhatnak a formákra, például egy kép geometriai felépítésére vagy egy szövegben a szavak statisztikai eloszlására. De tartalmi összefüggésekre is vonatkozhatnak. Például egy történeti szöveg értelmezését megerősíthetik még ma is megállapítható földrajzi adottságok.

d) Egybehangzás olyan törvényszerűségekké, melyeket a hipotetikus-deduktív módszer alapján érvényesnek vagy igen valószínűnek lehet tekinteni. Ide tartoznak a kauzális magyarázatok is. Ha egy szöveget valóságos események leírásaként értelmezzük, megköveteljük, hogy a történeteket az ismert természeti törvények szerint kauzális összefüggésben álló eseményekként lehessen értelmezni. Ezért például az *Őszövségben* Józsué könyve, 10. 12. és 13. nem értelmezhető reális események leírásaként.<sup>7</sup> Persze ha egy eseményt magában a szövegben is transzcendensnek tekintenek, mint például Jézus feltámadását halottaiból, akkor hiába folyamodunk a természeti törvényekhez. Ez főleg azért van így, mert a hipotetikus-deduktív módszer sohasem kezeskedhet az események abszolút bizonyosságáért.

e) Az egészt a részekből, a részeket pedig az egészből kell magyarázni. Ezt a régi hermeneutikai szabályt már az ókorban is ismerték. Körforgás-jellege van. Számunkra azonban az a lényeges, hogy az egész és a részek értelmezésének összefüggésben kell állniuk egymással.<sup>8</sup>

Ezek a szabályok nem mindig teszik lehetővé az egzakt értelemben vett felülvizsgálást, bár némelyik megenged egyfajta falszifikációt. Ezen túlmenően különösen fontos, hogy csak az értelmezések egymással való összehasonlítását tesszük lehetővé, valamint kritériumok megállapítását arra nézve, hogy vélhetőleg melyik értelmezés a találób, helyesebb. Amikor történeti folyamatokat,

<sup>7</sup> Józsué 10, 13: „És megáll a nap, és vesztegle a hold is, a míg bosszút áll a nép az ő ellenségein.”

<sup>8</sup> Tulajdonképpen nem egészen korrekt körforgásról beszélni. Értelmesebb és jobb lenne ezt a folyamatot spirálvonalhoz hasonlítani. A szöveg és az interpretátor között visszacsatolás jön létre. Megértésünk ezek szerint a szabályozó áramkörök működéséhez hasonlóan közelítené meg a szöveg értelmét.

szövegeket vagy műalkotásokat értelmezünk, sohasem fordul elő, hogy minden beillenék az interpretáció értelmezésszerűségébe. Mindig maradnak nem értelmezett adottságok, melyeket egyszerűen járulékos mozzanatokként kell elfogadni. Az a tény, hogy az értelmezéseknél vagy magyarázatoknál mindig vannak nem értelmezett elemek, elvileg nem tekinthető hibájuknak. Járulékos elem többek közt az itt és most (*τοδε τι*), melyről Arisztotelész azt mondotta, hogy megmagyarázhatatlan. Tulajdonképpen csak megmutatni lehet. Ismeretünk a szó tulajdonképpeni értelmében csak az általánosról lehet. Magyarázni és értelmezni csak úgy tudunk, ha általános fogalmakat használunk. Ezért a historizmus „rejtett filozófiájának”<sup>9</sup> — ahogy Rothacker nevezte — irracionalizmusa, hogy magát az individuumot akarja megmagyarázni és megérteni. Az individuum mint olyan racionálisan nem érthető meg, nem értelmezhető és nem magyarázható. Tehát minden értelmezésben és magyarázatban, minden megértésben van valami, ami szükségképp megérthetetlen, értelmezhetetlen és megmagyarázhatatlan marad. De ez a megértetlen maradék a különböző interpretációknál különböző mértékű lehet. Egy értelmezést jogosan tarthatunk nem csupán teljesítőképesebbnek, hanem találóbbnak és helyesebbnek is, mint egy másikat, ha általa többet értünk meg, ha kevesebb a megértetlen maradék.

Ez a kritérium mindenekelőtt az egyes művek és a művek közti összefüggések valamint a körülhatárolható történelmi folyamatok értelmezésének a megítélésére érvényes. Ugyanígy érvényes azonban az értelmezésnek egy nagyobb értelmi összefüggésbe való beillesztésére is: például amikor egy költő művét beillesztjük a megfelelő szellemtörténeti összefüggésbe. A költő egyes műveire vonatkozó értelmezéseknek beilleszthetőnek kell lenniük az egész életmű értelmezésébe, mint ahogy ez utóbbinak beilleszthetőnek kell lennie egy szellemtörténeti fejlődésvonal értelmezésébe.

### 3. *A hipotetikus-deduktív módszer*

Ez a módszer, mely a szcientizmusban uralkodik, a természettudományokból ered. Előfeltétele egyrészt az empiria, másrészt a logikai-deduktív gondolkodás. Különösen akkor alkalmazzák, ha általános kijelentésekről van szó. Ha az ilyen kijelentések tapasztalatokra vonatkoznak, tehát ha szintetikus tételek, érvényességükben sohasem lehetünk biztosak. Mert úgy látszik, nincs lehetőségünk bebizonyítani, hogy valóban mindig érvényesek, az egyelőre ismeretlen esetekre is, például valamennyi jövőbeli esetre. Ez tehát minden korlátozatlan általános tételre érvényes. Mármint azonban elméleteink lényegében általános tételekből állnak; a természettudományok elméletei úgynevezett természeti törvényekből.

Egy sor tapasztalat, azaz megfigyelés és kísérleti eredmény magyarázatára elméleti hipotéziseket állítunk fel. Minden elmélet alaphipotézisekből áll, melyekből tételeket vezetünk le, s ezeket tapasztalatilag ellenőrizzük. Az alaphipotézisek általános tételek, melyeket tapasztalatok révén nem lehet teljesen igazolni. Így tehát levezetések hajtunk végre, miközben speciális feltételeket adunk meg, azaz e tételeket szinguláris, tehát egyedi tételekben fejezzük ki. Mert — az elterjedt felfogás szerint — csak az ilyen egyedi tételeket lehet valóban empirikusan igazolni. Az elméleti fizikában az általános tételek — akár

<sup>9</sup> E. ROTHACKER: I. m. 130.



alaphipotézisek, akár levezetett tételek, 2., 3. vagy magasabb fokú hipotézisek — differenciálegyenletekként jelennek meg. Ezekhez még további tételek szükségesek, hogy megtalálhassuk konkrét megoldásukat. Ez utóbbiakat határfeltételeknek is nevezzük. Ha az elmélet nagymértékben matematizált, akkor az alaphipotéziseket axiómáknak tekinthetjük.

Egyszerű logikai tény, hogy a konklúzió helyességéből nem következik a premisszáik helyessége. Tehát az elméletekben szereplő hipotéziseket, az általános tételeket a szó szigorú értelmében egyáltalán nem lehet bizonyítani. Ezek a tételek nem elszigeteltek, mert külön-külön nincs igazán értelmük. Mindig az elmélet, tehát egy egész tételrendszer alkotórészei. S az ilyen tételrendszerekben szereplő valamennyi fogalomnak megvan a maga specifikus értelme a rendszerben, a rendszer bizonyos fokig implicit módon definiálja őket. Minden magyarázat csak egy meghatározott hipotézisrendszeren, az illető elméleten belül hajtható végre. Az elméletek valamennyi általános tétele hipotézis, azaz elvileg csak ideiglenes jellegük van.

Az elméleteknek ez az ideiglenes jellege abban is kifejeződik, hogy érvényességüket sohasem lehet bebizonyítani. Az elmélet igazolódik, ha például új tényeket lehet vele megmagyarázni. Az ilyen magyarázat azonban szinte mindig csak akkor lehetséges, ha az elméletet bizonyos pótfeltételekkel is kiegészítjük. Ezért az új tények magyarázata, H. Dingler kifejezésével élve, mindig csak az addigi elmélet kimerítése.<sup>10</sup> Csak ritkán mennek végbe olyan tudományos forradalmak, melyeknek során egy elmélet alaphipotéziseit megváltoztatják. A természettudományok történetében vannak példák arra, hogy egy elmélet alaphipotéziseit megváltoztatták. Gondoljunk például a kémiai gondolkodás Lavoisier által elindított forradalmára, mely lényegében annak felismerésén alapult, hogy milyen szerepe van az oxigénnek az égésben. Ez a forradalom sutba dobta a flogiszonelméletet. Tehát valóban a fennálló elmélet radikális megváltoztatásáról volt szó. A másik általánosan ismert példa a geocentrikus modell felváltása a heliocentrikus elmélettel a csillagászatban.<sup>11</sup>

Ha egy elmélet kimerítésével nem lehet továbbjutni, akkor nincs általános, kötelező metodika arra nézve, hogy az elméletet hogyan kell megváltoztatni. Különösen azt nem lehet tudni, hogy mely alaphipotéziseket kell megváltoztatni. Elvileg mindig több lehetőség van. Formailag egy tárgyterületet mindig több modellel, illetve elmélettel lehet leírni és magyarázni. Az, hogy egy elméletet kimerítünk-e vagy pedig megváltoztatunk, s hogy ezt milyen módon tesszük, természetesen attól a tényanyagtól is függ, amelyet le akarunk írni. De mivel különböző lehetőségek vannak, mindig szerepet játszanak az ember döntései is. A tudományok története megmutatja, hogy hogyan születtek az ilyen döntések. E. Mach az ökonomikusság elvét állította fel szabályként, s kétségtelen, hogy ezeket a döntéseket gyakran az egyszerűség fokozása érdekében hozták. A ptolemaioszi modell kimerítése, különösen a megnövekedett mérési pontosság mellett, végül sokkal bonyolultabbnak bizonyult, mint Kopernikusz és főleg Kepler változtatásai. Az egyszerűség elve néha továbbsegíthet, de korántsem mindig, mert egy elmélet vagy egy tétel egyszerűségének a fogalmát nem lehet egyértelműen definiálni. Ugyanis nem adható általános kritérium arra nézve, hogy egy elmélet vagy egy modell egyszerűbb-e egy másiknál. Egy nem euklideszi ábrá-

<sup>10</sup> H. DINGLER: *Die Methode der Physik*. München, 1938. — Vö. ezzel G. FREY: *Gesetz und Entwicklung in der Natur*. Hamburg, 1958. 23.

<sup>11</sup> Vö. TH. S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago and London, 1964.

zolás formálisan egyszerűbb lehet, mint az euklideszi, másrészt mégis igaz, hogy a nem-euklidicitás bonyolultságot jelent az euklidicitással szemben, és pedig mind szemléletileg, mind szisztematikailag.

Az, hogy egy elméletet nem lehet bebizonyítani, hanem csak igazolni, a K. Poppertől származó tudományelméleti elvben is kifejeződik, mely szerint az elméleteket, az általános tételekhez hasonlóan, csak falszifikálni lehet.<sup>12</sup> S érvényüket mindaddig elismerik, amíg nem falszifikálják őket és igazolódnak azáltal, hogy képesek megmagyarázni új tényeket. A hipotetikus-deduktív tudományokban tehát konzervatív elv uralkodik. Az igazolódó elméleteket mindaddig nem vonják kétségbe, amíg magyarázó értékük van, és nincs ok arra, hogy valamely pontjukon falszifikáltnak tekintsék őket. Mindaddig a „normális” tudományt<sup>13</sup> művelik. Csak az új tények nyomására szokták elhatározni egy elmélet megváltoztatását. Az, hogy néha elvi, például ismeretelméleti megfontolások is szerepet játszhatnak, megmutatkozik abban a forradalmi fejlődésben, amely a relativitáselmülethez vezetett.

#### *4. A két módszer közös ismeretelméleti alapja*

Mindkét módszer empirikus természetű, tapasztalatokat előfeltételez. A „hipotézis” kifejezés használata csak a másodikban, a szcientikus módszerben általános. Ebben a módszerben fejeződik ki minden ismeret elvileg ideiglenes jellege. De a „szellemtudományokra” is érvényes ez az alapforma, mely minden empirikus ismeretre jellemző. A szövegek értelmezése, a történeti összefüggések magyarázata szintén csak ideiglenes. Az empirikus kutatónak mindig csak véges számú tapasztalat áll rendelkezésére. Ezek pedig bárhogy értelmezhetők, interpretálhatók vagy magyarázhatók. A természettudósnak mindenekelőtt azért van lehetősége sokféle modell vagy elméleti magyarázat felállítására, mert a véges számú tapasztalat sokféleképp interpolálható és extrapolálható. A tapasztalatok halmaza olyan, mint valami pontokból álló háló, mely adva van, s melyet tetszés szerint lehet kiegészíteni képpé, a pszichológusok ismert kép-tesztjeihez hasonlóan, melyeken a kísérleti személynek vonaltöredékeket is ki kell egészítenie valamilyen értelmes képpé. Kétségtelen, hogy a teológusnak vagy a történésznek is egészen hasonló feladatokat kell megoldania. Épp a pszichológiai tesztekkel való összehasonlítás csábított bennünket az „értelmes kép” kifejezés használatára. Ez megfelel például az értelmes összefüggésnek, melyet a filológus kíván tulajdonítani az általa vizsgált kontextusoknak.

Itt azonban már egy döntő különbség is láthatóvá válik a két módszer-séma között. Az értelmes összefüggés a szcientisták számára egy dedukciós-mán, a hermeneutikusok számára viszont tartalmi-fogalmi vonatkozásokon alapul. Vegyük ismét szemügyre a kiegészítendő pontok vagy vonalak hálójának hasonlatát. Sem a természettudós, sem a szellemtudományok művelője nem végezheti önkényesen a kiegészítést, mert az eredménynek értelmes egésznek kell lennie. A szellemtudományok képviselője, a filológus vagy a történész esetében nagy mértékben találó a kép-hasonlat. Itt az elbeszélésekhez vagy történetekhez hasonló értelmes összefüggést kell felállítani. A. C. Danto ezért „narratívának” is nevezi a történeti és a filológiai magyarázatot.<sup>14</sup> Már a hermeneutikai

<sup>12</sup> K. R. POPPER: *Logik der Forschung*. Tübingen, 1966. 2. kiad.

<sup>13</sup> Ez a terminus Th. S. Kuhntól származik.

<sup>14</sup> A. C. DANTO: *Analytical Philosophy of History*. Cambridge, 1965. 143.

módszer vizsgálatánál megmutattuk, hogy az ilyen „elbeszélő” magyarázatokban logikai és kauzális szempontok valamint a természeti törvények is szerepet játszanak. Gyakran hallható az a vélemény, hogy a kauzális magyarázat egyben már természettudományi is. Az okok kimutatása azonban minden magyarázat helyes és jogos eljárása. A történésznek is kutatnia kell az okokat, amikor is természetesen joga van ahhoz, hogy különbséget tegyen a természettudományi értelemben vett hatóokok és a cselekedetek motívumai között. A szcientista és a természettudós csak az előbbieket használhatja fel a magyarázatokban, a történész és a filológus viszont mind a kettőt. Egyébként persze ismeretelméleti-transzcendentálfilozófiai szempontból mind a hatóok, mind pedig a motívum a „kauzalitás” nemfogalma alá tartozik. A kauzális magyarázatnak nagyon is lehet elbeszélő, „narratív” jellege. Ez a hatóokra és a motívumra egyaránt érvényes. A szcientista számára a kiegészítés, melynek révén a háló értelmes képpé válik, szinte kizárólag logikai probléma.

A tisztán logikai-deduktív rendszernek formális implicit értelme van. Ez az értelem a kalkulus jeleinek formális viszonyaiban merül ki. Ilyen rendszerekkel ennyire radikális formában csak a tiszta matematika foglalkozik. Az ilyen rendszerek bizonyos számú axiómát és következtetési, illetve műveleti szabályt tartalmaznak. A rendszer tételeiben bizonyos számú jel szerepel. E jelek formális értelme teljesen kimerül az axiómákban és a műveleti szabályokban való szereplésükben, melyek megadják, hogy a jelekkel hogyan lehet „számolni”, azaz hogyan lehet új tételeket képezni a már ismertekből. Így például azt mondhatjuk, hogy a szorzás, a szorzójel formális értelme abban merül ki, hogy megadjuk a szorzás szabályait. A jeleknek az ilyen formális értelme ezért maradéktalanul beprogramozható a számítógépbe.

Ha a logikai-deduktív rendszereket a tapasztalatra alkalmazzák, a bennük szereplő jelek (fogalmak) számára hozzárendelési szabályokat kell megadni. A newtoni mechanika formális rendszere tisztán logikai-deduktív matematikai formalizmusnak tekinthető, melynek jelei (fogalmak) implicit módon vannak meghatározva. Ez a rendszer azonban csak akkor válik tapasztalati tudománynyá, ha a kalkulus jeleihez olyan fogalmakat rendelünk hozzá, melyeket a tapasztalatra vonatkoztatva definiáltunk. Definiáljuk az erőt, a tömeget, a hosszt, az időt, a sebességet, a gyorsulást fogalmát, mégpedig úgy, hogy megadjuk, hogyan kell mérni ezeket a mennyiségeket. S az így definiált mennyiségi fogalmakat hozzárendeljük a kalkulus jeleihez. Newton első törvénye,  $F = m \cdot a$ , erő = tömeg  $\times$  gyorsulás,\* csak így kapja meg teljes értelmét. Ez az értelem tehát a tapasztalatra való vonatkozásból és a formális implicit rendszerjelentésből tevődik össze. A fogalmak összekapcsolását azonban kizárólag a formális kalkulus révén végezzük. Csak a fizika teljesen matematikai elméleteiben van a fogalmaknak is ilyen tisztán formális jelentése. A tapasztalati értelem nélkül ezek nem lennének empirikus elméletek.

A nem matematikai természettudományi elméletekben, például a biológiában, a paleontológiában, a földrajzban és hasonló tudományokban is szerepet játszik a logikai-deduktív elem, habár erősebben háttérbe szorul az empirikus elemmel szemben. Minél inkább háttérbe szorul a formális logikai-deduktív elem, annál inkább „elbeszélővé” (narratívá) válik az összefüggés. Egy paleontológiai elmélet összefüggése természetesen logikai-deduktív is. Az ilyen elméle-

\* A magyar fizikai és műszaki szakirodalom ezt Newton második törvényének nevezi. (A ford.)

tet azonban nem lehet tisztán formálisan megfogalmazni. Fogalomalkotásai ehhez már túl kevésbé egzaktak. A teljesen logikai-deduktív, formális összefüggések helyére tartalmilag értelmes „elbeszélések” lépnek. Természetesen óvakodnunk kell attól, hogy az „elbeszélés” terminuson itt eleve valami tudománytalan dolgot értsünk. Ebben az értelemben egy elméletnek, mely a geológiai rétegek keletkezéséről szól, erősen „elbeszélő” jellege van. A tudományos tételek összefüggése lényegében e tételek tartalmilag értelmezett tapasztalati fogalmaiból adódik, s nem annyira logikai-formális jelentésükből. Tehát e vizsgálódások szerint a hipotetikus-deduktív módszer és a hermeneutikai módszer nem annyira egymás ellentétének, mint inkább általában a tudományos módszer pólusainak bizonyult. A tudományos módszer rendkívül komplex alakulat, mely mind logikai-deduktív, mind pedig hermeneutikai elemeket tartalmaz. A konkrét esetekben nagyobb hangsúly esik egyikre vagy másakra, s a két módszerséma csak különösen szélsőséges esetekben lép fel szinte egymástól elszigetelten.

Kétségtől jelentős lenne a tudományelmélet számára, ha kidolgoznák a két módszersémát a maguk különbözőségében. Ezt a fontos munkát azonban sajnos megnehezíti mindkét fél erősen polemikus hozzáállása. A neopozitivisták a szcientizmust támogatták, és minden hermeneutikát tudománytalanak bélyegeztek. Ezzel szemben a szellemtudományok, különösen Dilthey óta, egyre határozottabban igyekeznek bebizonyítani módszertani önállóságukat. Véleményünk szerint ez a vita felbomlasztotta a tudományok egységét, bár igaz, hogy másfelől értékes tudományelméleti ismereteket hozott napvilágra. A szellemtudományok finom különbségeket dolgoztak ki, hogy hangsúlyozzák önállóságukat a természettudományokkal szemben. Például kidolgozták a magyarázat és a megértés különbségét.

A két módszerséma közös ismeretelméleti alapja nyilvánvalóvá válik, ha meggondoljuk, hogy minden tudományhoz kommunikációra van szükség. A kommunikáció viszont mindig megkövetel két dolgot. Megköveteli, 1. hogy a kommunikációs partnerek kölcsönösen megértsék egymást, hogy olyan nyelven beszéljenek, amelyet a másik legalább részben beszél és megért; 2. hogy azt, amit kimondunk, igazként vagy helyesként állítsuk, s hogy a másik felet meg akarjuk győzni saját állításunk igazságáról vagy helyességéről. Ezt a két funkciót minden emberi kommunikáció betölti. De az is nyomban láthatóvá válik, hogy ezt a két funkciót effektíve sohasem lehet elválasztani egymástól. Ahhoz, hogy valamit igaznak vagy hamisnak ismerhessünk el, előzőleg meg kell értenünk. S minden megnyilatkozásnál feltehetjük a kérdést, hogy vajon helyesen értettük-e meg.

A szcientisták lényegi és döntő ellenvetése a hermeneutikával szemben, mely annak állítólagos tudománytalanságára vonatkozik, kijelentéseinek felülvizsgálhatóságát és egyértelmű kommunikálhatóságát veszi célba. Mármint mi itt meggondolásainkból kizártunk minden spekulatív, normatív vagy csupán utánalkotó értelmezést, s a hermeneutika tisztán ismeretelméleti funkciójára szorítkoztunk. Azt az elvi ellenvetést, hogy minden megértés csak nagyon kevésé vagy egyáltalán nem vizsgálható felül, könnyű elhárítani. Vannak szövegek, melyeknek esetében tökéletesen felülvizsgálható és eldönthető, hogy helyesen értettük-e meg őket vagy nem. Ez érvényes például a természettudományi szövegekre. Nem helyes az az ellenvetés, hogy ilyenkor természettudományokról, nem pedig szellemtudományokról, tehát egyáltalán nem is igazi értelmezésekről van szó. Minden emberi megnyilatkozás megértése hermeneutikai probléma. A természettudományi szöveg esetében azért lehet nagy fokú bizonyossággal

felülvizsgálni, hogy helyesen értettük-e meg, mert a benne szereplő fogalmak operacionálisan vannak definiálva. A természettudományok nyelvjátéka útmutatásokat tartalmaz arra nézve, hogy hogyan lehet megállapítani, hogy valami egy fogalom alá tartozik.

A köznyelvben is sok olyan fogalom van, amelyről ugyanilyen könnyen megállapítható, hogy valami alájuk tartozik-e. Ezek a rámutatással definiálható fogalmak. A köznyelvi szövegekben ennek megfelelően megvan a közvetlenül érthető rétege. A helyes megértés ellenőrzése itt egyáltalán nem probléma. Ugyanis bizonyos mértékben a köznyelv is tartalmaz útmutatásokat arra nézve, hogy hogyan lehet megállapítani, hogy valami alá tartozik-e egy rámutatással definiálható fogalomnak. Itt jóformán semmiféle félreértés sem adódik. De mi a helyzet az esetleg félreérthető, a nem világos, az értelmezhető, magyarázható réteggel, mely az előbbi réteg felett helyezkedik el?

Elvileg minden értelmezést ideiglenesnek, ellenőrzésre szorulóknak, tehát hipotézisnek kell tekinteni. Például egy szövegtöredék elszigetelt interpretációja ugyanolyan kevésbé értékes, mint a természettudományokban az elszigetelt hipotézis. Az értelmezéseknek ugyanúgy rendszeres összefüggést kell alkotniuk mint a hipotetikus-deduktív tudományok elméleteinek. Tehát nem különálló értelmezéseket, hanem értelmezésösszefüggéseket kell megpróbálnunk ellenőrizni. S ezzel felmerül az a központi kérdés, hogy az értelmezésösszefüggéseket mennyiben lehet falszifikálni.

Erre nézve már felállítottunk egy sor kritériumot. Kiderülhet például, hogy egy értelmezés nem egyeztethető össze az értelmezendő szöveg (vagy kép stb.) adottságaival, hogy például ugyanazon szerzőnek egy másik szövege ellentmond az értelmezésnek. Az is lehetséges, hogy az értelmezés magában véve is ellentmondásosnak bizonyul. Ez jelentheti mind a „narratív” értelem szerinti ellentmondást, mind pedig a logikai ellentmondást. S végül ellentmondhat az értelmezés a „természeti törvényeknek” vagy más, tudományosan megerősített tételeknek.

Vannak azonban rivális értelmezések, melyek közt nem tudunk oly módon választani, hogy felülvizsgáljuk őket. A hipotetikus-deduktív tudományokban ennek a rivális modellek és elméletek felelnek meg. De ezen a ponton véget ér a két módszer párhuzamossága. A természettudományokban fel lehet használni új megfigyeléseket vagy kísérleteket, hogy választani tudjunk a rivális modellek között. Ez az *instantiae crutis* eszméje, mely már Baconnál is szerepel (Newtonnál az *experimentum crutis*). Viszont két rivális értelmezés számára általában nincs semmiféle *instantiae crutis*. A rivális természettudományi modellek csak igazoltságuk fokában különbözhetnek egymástól. Különben teljesen egyenértékűek. Az értelmezésekbe viszont állásfoglalások, és értékmércek is behatolnak. Ennyiben nem egyenértékűek. Tudománytalan eljárás, ha a rivális értelmezések közt csupán külső értékmércek szerint próbálunk választani. Csak az adottságok alapján történő, empirikusan vagy logikailag indokolható választásnak lehet tudományos jellege. Sokszor nem lehetséges az ilyen választás. A természetkutatónak, elsősorban a kísérleti módszerek révén, módjában áll, hogy több-kevésbé szabadon hozzon létre új tényeket. Viszont épp ez az, amire a szelém tudományok — különösen a történeti jellegű szelém tudományok — művelőjének szinte soha nincs lehetősége. Örülhet, ha néha véletlenül felfedez új tényeket. Nem áll rendelkezésére olyan módszer, amellyel szabadon hozhatna létre új tényeket. Tehát a két módszerséma döntő különbsége, hogy a hermeneutikai módszert korlátozza tényanyagának rendszerint eleve adott korlátozottsága.

ga. Ehhez járul még a nem operacionálisan definiált fogalmaknak, főleg a természetes nyelv rámutatással nem definiálható szavainak a szemantikai és szintaktikai meghatározatlansága.

Tehát valóban lényeges különbség van a hermeneutikai és a szcientikus kijelentések felülvizsgálhatósága között. Ez abban jut kifejezésre, hogy néha lehetetlen dönteni a konkurrens értelmezések között, viszont a konkurrens modellek vagy elméletek közt legalábbis elvileg mindig lehet választani.

A hermeneutikai módszertől mégsem lehet elvitatni a tudományosságot. Az értelmezések és interpretációk sok esetben felülvizsgálhatók, csak ez a felülvizsgálhatóság, mint láttuk, korlátozott a hipotézisek, modellek és elméletek sokkal nagyobb fokú felülvizsgálhatóságához képest.

Azonban mindez nem érvényes a spekulatív értelmezésekre. Kiváltképp nem érvényes a hermeneutikai módszer tudományon kívüli alkalmazásaira: egyrészt az individualitás megértésének a kísérletére, ami mindig irracionális; másrészt a módszernek az átfogó összefüggésekre történő alkalmazására, amilyen például a nagy történeti folyamatok értelmezése vagy különösen a lét hermeneutikája, például a létértelmezés. Ezekben az esetekben már nincs biztosítva a tudományosság. Ez pedig egyben azt jelenti, hogy sok mindenben, amivel a szellemtudományok foglalkoznak, irracionális és tudománytalan elemek rejlenek. Ezzel azonban nem azt akarjuk mondani, hogy például egy történeti folyamat értelmének a felvázolása értelmetlen dolog. Ellenkezőleg, ez néha szükséges feladat, csakhogy ekkor már nem tudományról, hanem bizonyos fokig költői ábrázolásról van szó.

*(Gerhard Frey: Hermeneutische und hypothetisch-deduktive Methode. In: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie I. 1970. 24—40.)*

*(Fordította: Bonyhai Gábor)*

**Julia Kristeva: Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle.** The Hague—Paris, 1970. Mouton, 209.

Franciaországban a legutóbbi tíz év alatt számos munka jelent meg a *narratológia* köréből. Greimas, Todorov, Genette, Ricardou és Claude Bremond mellett a *Poétique* és a *Littérature* című folyóirat több szerzője is foglalkozott az elbeszélő műnem szintaxisával, oly módon, hogy nyelvészeti eljárásokat jeltudományi vagy költészettani módszerre alakított át. Kristeva doktori értekezése — melyet 1966–67-ben, Lucien Goldmann irányításával készített — ezek sorába illeszkedik.

Közel egy évtized távlatából főként abban láthatjuk e könyv önállóságát, hogy szerzője — hasonló témáról érkező kortársai többségével ellentétben — kísérletet tesz *epika és regény* megkülönböztetésére. Nemcsak az orosz formalistáknak az epikáról tett megállapításait használja fel, hanem Lukács regényelméletét is, melynek alapján a regény elkülöníthető más epikus műfajoktól. Megközelítése ezáltal történeti lesz, szemben például Greimaséval, aki *Sémantique structurale* (Paris, 1966.) című korábbi művében Proppnak a varázsmese és Lévi-Straussnak a mítosz elemzésében használt módszerét úgy alkalmazta a regényre, hogy nem tett különbséget elbeszélő műfajok között.

Kristeva Henry James és Lukács hasonló értelmű állítását fogadja el kiindulópontnak, mely szerint a regényben — az eposz teljes folytonosságával szemben — a megszakítottság is érvényesül. A szerző úgy fordítja le ezt az állítást a jeltudomány szaknyelvére, hogy a regény akkor jelenik meg az emberiség történetében, mikor a társadalom eltávolodik a szimbolikus jelrendszertől. Kristeva Peirce szimbólumértelmezését idézi fel: a jelkép nem hasonlít az általa jelöltre. Az olvasót némiképp megza-

varja, hogy ezen a ponton nem elég világos a gondolatmenet, pontatlan a fogalmazás. Kristeva ugyanis lényegében nem Peirce elméletét hasznosítja, nem háromféle jel: szimbólum, index és ikon között tesz különbséget, hanem *szimbólum és jel* ellentétéről ír, mely szembeállítást Hegelre és Saussure-re vezet vissza. (Hozzátehetjük: e megkülönböztetés rokonértelmű a jel- és dologközpontú kultúra fogalmával, melyet Lotman — hasonlóan vázlatos tanulmányban — körvonalazott.) A Peirce-re tett utalás egyrészt nem látszik teljesen indokoltnak, másrészt felkelti a gyanút az olvasóban: vajon a szimbólum és a jel viszonya kellőképpen megindokolt-e Kristeva értekezésében. A szimbólum univerzáliára, a jel tárgyiasult, testet öltött univerzáliára utal; két szimbólum statikus, két jel dinamikus szembeállítást tételez fel, a szimbólumok tehát teljesen kizárják egymást, a jelek viszont nem, a szimbólum mindig egyértelmű, a jeltől nem idegen a kétértelműség; a szimbólumok rendszere zárt, a jeleké nyitott. Mivel az eposziró elsődlegesen a szimbólum nyelvét beszéli, műfaja térbeli, a regényíró viszont a jelek nyelvén ír, műfaja időbeli. A könyv szerzője e következtetéseket inkább érdekesen felvillantja, mintsem alaposan kidolgozza. Lehetséges, hogy mindegyikük igazolható, de jelenlegi formájukban inkább meglátásoknak, mintsem átgondolt tételeknek látszanak. Valószínű, hogy a mítosz, a népmese, a chanson de geste és az eposz jelképekből tevődik össze, bár nyitva marad a kérdés: miben térnek el egymástól; az is igaz, hogy a me-nipposzi szatíra bizonyos értelemben előzménye a regénynek; s aligha vitatható, hogy a regény a polgársággal együtt jelent meg. Eredeti megfigyelésként könyvelhetjük el azt a feltevést, mely szerint a szimbólum bírálatát a nominalisták végezték el, az ellenben már kissé túlzott egyszerűsítésként hat, hogy a gótika idején a művész alkotni, a reneszánsz idején utánozni akart.

\* Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiái nyilvántartást készít.

Sok tétel és hézagos bizonyítás jellemzi Kristeva munkáját; az olvasó néha azt gondolhatja, egy hosszabb mű kivonatát tartja a kezében. A foghíjas érvelés következtében a történelem már-már önmagukban zárt szakaszok egymásutánjává lesz, teljesen eltűnik a folyamatosság. A műfajok hirtelen keletkeznek és hosszú ideig állandóság jellemzi őket. Az elméleti következtetések alapjául szolgáló szöveg: Antoine de La Sale (1335–36 k.—1460 k.) *Jean de Saintre* című, 1456-ban írt műve már kész formában testesíti meg a regényt, holott feltehetően az első könyv e műfajban. A történetiség túlzottan elvont értelmezése a szellem-történethez, a bővebb és árnyaltabb kifejtés hiánya, a jelzésszerű tárgyalásmód, a hirtelen általánosítás, a kijelentő hangnem olykor ahhoz az impresszionista esszéhez közelíti Kristeva munkáját, melynek elutasítása az ő legfőbb célkitűzései közé tartozik.

Értekezése elemző részét a szerző úgy vezeti be, hogy Harris és Chomsky transzformációs szintaxisára hivatkozik. E célkitűzéshez képest a vártnál kevesebbet használ fel a generatív nyelvtanból, s többet a költészettani szakirodalomból. Bevezetésük előtt nem mindig határozza meg elég világosan a fogalmakat. Veszeloovszkij mese-kutatásának ismertetése után például ezt írja: „V. J. Propp, hasonló módszert követve, a varázsmesékben lehetséges motívumok teljes jegyzékét akarta elkészíteni (a motívumot »funkciónak« nevezve)” (70.). Propp könyvének I., tudománytörténeti fejezetében Veszeloovszkijjal vitatkozik, s azt állítja, hogy „a motívum nem egytagú egység, hanem további részekre bontható” (*A mese morfológiája*. Bp., 1975. 27.), és a motívum helyett a funkció szerinti elemzést véli helyesnek: „Funkción a szereplők cselekedeteit értjük a cselekményen belüli jelentése szempontjából” (uo. 37.). Kristeva pontatlanul utal Propp felfogására, holott megfelelő hivatkozással saját könyvének a befogadását is könnyíthette volna. Greimastól ugyanis anélkül veszi át a szereplő-osztály (actant) fogalmát, hogy leszögezné: Greimas Propp nyomán aszerint különbözteti meg a szereplők csoportjait, hogy elsődlegesen melyik funkciót látják el. Kristeva tehát Propp könyvére tett félreérthetetlen utalással könnyen egyértelműsíthette volna, mit is ért a szereplők egy-egy osztályán. Ezek az osztályok annak a rendszernek képezik részét, mely Kristeva művében a *regény szintaxisa* elnevezést viseli. Nemcsak a hősök sorolhatók be a szereplők osztályaiba, hanem a „meta-alany” szerepét betöltő író is. Sőt, a regényt éppen ez utóbbi különbözteti meg az eposztól, a népmesétől, a chanson de geste-től. E szimbolikus műfajok egyetlen beszélőt tételeznek

fel, a regény viszont különféle alanyok megnyilatkozásait tartalmazza. A szereplő-osztályok mellett négy összetevője van a regény szintaxisának: az alanyok mellérendelői (adjoncteurs), melyek minősítők és előre vagy vissza utaló állítmányok lehetnek; a térbeli, időbeli és modális minősítőként vagy állítmányokként viselkedő azonosítók; a lélektani, szociológiai és erkölcsi igazolás szerepét ellátó összekapcsolók; végül a szövegközöttség. Az így vázolt szintaxis e legutóbbi tényező révén válik történeti fogalommal. Kristeva a regény megszerkesztődését átalakulásként, különböző szövegek párbeszédéeként szemléli. A szöveg mindig szövegközötti is; a szövegközöttség (mi így mondanók: a külső idézés, a szövegek egymásra játszátása, kölcsönhatása) is szerző erő. Benne is érvényesül idő és tér, akár a többi négy összetevőben. A regény idejével már sokan foglalkoztak, elődeihez képest Kristeva nem sok újat mond: egyszerűen megállapítja, hogy a mítoszról hiányzik az elbeszélésnek és a történetnek a regényre jellemző kettőssége. A térről viszont még keveset írtak, s Kristeva itt kezdeményező szerepet vállal. Először is különbséget tesz földrajzi tér és az írás tere között. Célszerűbb lett volna a jelentett és a jelentő terét emlegetni. Annyi azonban kétségtelen, hogy eredetinek és találónak vehetjük azt a tételt, mely szerint a szimbolikus földrajzi tér részei el vannak különítve egymástól, a regénybeli földrajzi tér részei viszont nem; a regény földrajzi terében ugyanaz áll szemben a mással, s az állítmányok jórészt a térbeli másra, újra vonatkoznak. A szöveg terében a regényíró az ábrázolt teret vonalszerűséggé alakítja — csak a karneválban van mód e csökevényesítés mellőzésére. A szöveg tere önmagában is kettősséget áruel: egyrészt fonetikai tér, másrészt az írás tere; és igen valószínű, hogy a regény létrejöttének előfeltétele volt az írásnak a hellénisztikus korban megkezdődött és a keresztény középkorban tovább fokozódott nagyrabecsülése.

Alkalmazható-e Kristeva szintaktikai módszere az újabb regények elemzésére? A szerző szerint nem, mert Mallarmé, Lautréamont, Roussel óta olyan alapvető változás állt be az irodalomban, mint a középkor végén. Az újabb művek egy része nem ábrázol, hanem „saját létrejövételének a megnyilvánulása” (65.), s ezeket az önfejlesztő szövegeket nem lehet visszavezetni szintaktikai modellre, nem határozható meg a jelentésük, nem tudjuk eldönteni, milyen eszmei hatás érvényesül bennük. Az álom nyelvének Joyce-tól és a szürrealistáktól származó megalkotásai vagy a francia „új regények” a számtanban ismert eldönthetetlen elméletekhez hasonlítanak. Csakhogy



feltolul a kérdés: vajon amiről Kristeva úgy ír, mint jelképeket, jeleket tartalmazó és önmagát fejlesztő szövegről, az nem tekinthető-e bizonyos mértékig az olvasás három módjának. Nem hisszük, hogy van teljesen öntevékeny szöveg. Másrészt viszont azt állítanók, hogy az öntevékeny jelleg Mallarmé és Lautréamont előtti szerzők műveiben is megfigyelhető. Maga Kristeva is elismeri, hogy „minden regény, többé-kevésbé kimondottan, polifonikus (poligrafikus)” (176.). Bahtyint is azért idézi, mert a szovjet irodalmár Rabelais, Swift és Dosztojevszkij műveiben is kimutatta a többszólamúságot, tehát azt, hogy a közvetlen nyelvi megnyilatkozás (az író beszéde) nemcsak a tárgyias nyelvi megnyilatkozással (a szereplő beszédével), hanem kettős értékű részekkel is keveredik, amelyek esetében a beszélő kiléte nem dönthető el egyértelműen. Ez a harmadik tényező elsősorban a karnevál és a menippózi szatírárt jellemzi, a regényben csak tendenciaként érvényesülhet. Alighanem igaza van Kristevának, amidőn a regényt a jelképes jelrendszer, az eposz és az önteremtő jelrendszer, a karnevál között helyezi el. Tolsztoj nyilvánvalóan az első, Dosztojevszkij a második jelrendszerhez közelített. Kristeva végkövetkeztetésével mégsem értünk egyet: szerintünk a regényben mindig több jelrendszer keveredik és soha egyik sem jut kizárólagos érvényre. A *Le texte du roman* szerzője nem túl-, hanem lebecsüli a jelentő viszonylagos függetlenségét, amikor a legutóbbi száz év bizonyos — általa egyedül korszerűnek tartott — műveire és a korábbi évszázadok néhány kivételes alkotására próbálja korlátozni az érvényét.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Alexandra Indrieș: *Corola de minuni a lumii. Interpretarea stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*. h. n. [Timișoara], 1975. Editura Facla, 246.

Ahogy az alcím is jelzi, a könyv tárgya Lucian Blaga strukturálisan felfogott költői nyelvének, a „költői rendszer”-nek a stilisztikai vizsgálata. Nem az egész rendszert elemzi, hanem csak azokat a nyelvi jelenségeket, amelyek az egészre a leginkább jellemzők. A módszeres megközelítések két-félék. Ennek megfelelően a könyv is két részre tagolódik.

Az első részben a szerző Blaga elsődlegesen intellektuális és csak másodlagosan imaginatív világképét jellemzi. A hagyományos és általánosan használt „költői világkép” műszo helyett azonban érdekes érveléssel a szerinte megfelelőbb „nooszférát” használja, mivel úgy véli, hogy a költő megnyilatkozásaiban nem tudja megvalósítani a világ

teljes utánzatát. A nooszféra viszont a maga „ész + szféra” jelentésével jobban érzékelteti azt, hogy a vizsgálat tárgya a jel különböző szintjeinek a foglalatja, és hogy ez a szféra a valóságnak olyan szemantikai „területe”, amelyből a költői fikció csak töredékeket, globális vagy felvillanó képeket tud bemutatni. Éppen ezért Indrieș a vizsgálat kiindulópontjának a költői szókinész jelentésmezőit tette meg, és ezeket aszerint különítette el, hogy szimbólumok (egy jelölő több jelentéssel) vagy pedig motívumok (egy jelentés több jelölővel). Mindebből a szerző tüzetesen csak a névszói szimbólumok szemantikai mezőit elemzi. Összesen hetet: 1. világosság, 2. test és vér, 3. szem, szemhéj, tükör, 4. idő, malom, dolog, 5. vízi jelenségek, homok, kék, arany, 6. tűz, hamu, álom, halál, 7. jel, rúna, méh.

Indrieș ezt a szövegösszefüggésbeli, konnotációs jelenségekre alapító leírást könyve második részében egy más természetű vizsgálattal, globális jellegű szövegelemzéssel egészíti ki. Itt épp azt a folyamatot kutatja, ahogyan a konnotációk kialakulnak. Ehhez a vizsgálathoz a keret a szöveg, a költői „jelzés”. És mint ahogy Indrieș a szókinészt sem csak eredményként, hanem alakulási folyamatként fogja fel, ehhez hasonlóan a szöveget is a maga dinamikus szerveződésében szemléli. A szövegszerződés lényegét (amit metaforikusan „kezelés”-nek nevez) abban látja, hogy a különböző szintű alkotóelemek egy bizonyos költői funkció betöltése érdekében elrendeződnek. Indrieș szerint a legfőbb szövegszervezési elv az ellentét.

Kommunikációelméleti alapon fontos szövegalkotó tényezőként tárgyalja a csatornát. Az idetartozó esetek közül a leg részletesebben a tipográfiai jelenségekkel foglalkozik: a verssorok szimmetriájával, a nyomtatott lap fehér és fekete színű részeinek arányával, elhelyezésével, valamint a verssorok belső grafikai szerkezetével, a címek szerepével és jellegével.

A szerző nem törekedett teljességre. Amit célul tűzött ki, azt lényegében meg is valósította: új módszerekkel új sajátosságokat, eddig még nem ismert összefüggéseket fedett fel Blaga stílusából.

SZABÓ ZOLTÁN  
KOLOZSVÁR

Semiotica folclorului. Abordare lingvistico-matematică. Sub redacția prof. Solomon Marcus. București, 1975. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 268.

A tanulmánykötet tartalma a folklóralkotások szemiotikai vizsgálata nyelvészeti és matematikai módszerek segítségével. A szerkesztő Solomon Marcus szerint a szemiotikai vizsgálat azért jogosult, mert a fol-

klórban gyakori a jelszerűség, bizonyos elemek más elemeket helyettesítő funkciója. E szemiotikai funkciók felfedezésében a legnagyobb lehetősége a nyelvtudománynak és a matematikának van.

A vizsgált jelenségek sokfélék, a felhasznált matematikai és nyelvészeti apparátus is változatos. A tanulmányok nagy részének a variánskutatás a témája. Tudor Bălănescu a *Miorita*, Ion Rădoi a *Meşterul Manole* variánsait ún. reprezentatív értékük szerint hierarchizálja Jaccard hasonlósági indexének a segítségével. A variánsok osztályozásának az alapja a gráfelmélet. Ugyancsak a gráfelméletre alapítja Sorin Ciobotaru az invariánsok, Mihai Dinu pedig a mitológiai hősök genealógiájának a megállapítását. Irina Gorun az ismétléseket, Adrian Rogoz a találós kérdések invariánsait vizsgálja a homologikus algebra megvilágításában.

Külön téma a rím; Mihai Dinu és Ion Rădoi a rím matematikai formalizálási lehetőségeit kutatja.

A módszerben a legtöbb újat azok a tanulmányok nyújtják, amelyek a népmesék generatív mechanizmusával foglalkoznak. A szerzők (Fotino, Marcus, Dumitru, Polith, Păun) lényegében Propp hagyományos módszerét kapcsolják össze a generatív grammatikával, és így próbálják meg a variánsokból az invariánst kihüvelykezni. Erről a megközelítésről szólva Marcus azt a lehetőséget is felveti, hogy az így felfedezett invariánsok esetleg nem magának az elbeszélés szerkezetének a részei, hanem az olvasás során realizálódó jelenségek, tehát nem a szöveg immanens tartozékai, hanem a szöveg és az olvasó közötti viszony kifejezői. E szerint az olvasás lényegében egy függőleges irányú szintagmatikus és egy vízszintes irányú paradigmatisz, „megnyújtása” a szövegnek. Az első a ki nem fejtett előzmények és utólagos következmények elképzeléseit foglalja magába. A második pedig azzal jár, hogy az olvasó olyan alternatívákat, olyan variánsokat képzel el, amelyekből le lehet vezetni a szöveget, vagy amelyek a szövegből következnek. Így a szöveg egyik meghosszabbításából egy másikba átcsapó, végtelen szerveződési lehetőségeket rejt magába. A „megnyújtások” generálását a generatív grammatikából jól ismert rekurzívítással magyarázhatjuk. A folklórban a szöveg szintagmatikus, de főleg a paradigmatisz „megnyújtása” nemcsak virtuális lehetőség, mint a szépirodalomban, hanem ennél sokkal nagyobb mértékben tényleges valóság, hisz variánsok alakulásában testesül meg.

A kötet elsősorban módszertani újdonságai miatt tarthat számot széles körű érdeklődésre.

SZABÓ ZOLTÁN

**Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás.** Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 354.

Egri Péter új könyvének célja líra és valóság, líra és lírizálódás viszonyának vizsgálata. Az elméleti alap Lukács György kategóriája: a natura naturans, ill. általában a lukácsi visszatükrözés-elmélet. Egri Péter egész költészetelmélete erre a lukácsi kategóriára épül. A szerző szerényen megjegyzi: műve nem a lírai valóságtükrözés problémájának végleges megoldása — s nekünk is ez az erősen nem-megoldó jelleg tűnik fel az egyébként is csak igen korlátozott értelemben elméletinek nevezhető munka olvasásakor. Sokkal inkább a marxista költészetelmélet eddigi eredményeinek és a korábbi polgári gondolkodás általunk is átvett értékeinek leegyszerűsítő összefoglalásáról van itt szó. Azaz a kötet elméletileg lényegesen újat nem mond a líráról, hanem a költészetten eddig is általában használt fogalmait: költői magatartás, érzelem, képzelet, tér és idő, képalkotás, hangsík kapcsolja össze a natura naturans-szal, anélkül hogy ez az összekapcsolás valóban új dimenziót teremtené.

Az első ellenvetésünk magához a lukácsi elmülethez kapcsolódik. Vajon valóban csupán a líra jellemzője-e a natura naturans, s nem inkább a „költészet” (a szónak abban az értékelő és nem múnemjelölő értelmében, ahogy pl. a német terminológia használja a *Dichtung* szót)? Ez az ellenvetés nemcsak azért tehető, mert vannak olyan esztétikák, amelyek ezt vallják, hanem azért is, mert Egri Péter szembe tünően csak úgy tudja megtartani a natura naturans jellegzetességei lírai specifikumát, hogy a másik két múnem fogalmát leszűkíti. A legszembe tünőbb ez az epika esetében, amely a szerző számára csupán a XIX. századi nagyrealista regényt jelenti, de a drámát is csak bizonyos típusokra redukálja.

A kötet egyes fejezeteiben (költői magatartás, érzelem, képzelet, tér és idő, képalkotás, hangsík) négyes tagolás érvényesül: általános elméleti bevezető, példák (lírai műalkotások elemzése), majd egy-egy fejezet a lírizálódott regényről és drámáról. A bőséges példaanyag, az elemzések gazdagítják a kötetet, annak elsődleges értékét képezik, mennyiségileg is jóval túlnőve az elméleti anyagon.

1. A költői magatartásról tett megállapítások a lukácsi definíciót (a szubjektum a líra alanya és tárgya) járják körül.

2. A költői érzelemtől szülő fejezet ennél sokkal bővebb, — elsősorban irodalomtörténeti és genológiai szempontból: a költői érzelem változását az angol szonett fejlődés-

sén igyekszik illusztrálni. Shakespeare, Donne, Milton, Wordsworth stb. szonettjeinek elemzése alapján. Az igen nagy műveltséget, tájékozottságot és irodalmi érzéket eláruló fejezet kapcsán azonban kételyünk is támad. Először is magáról a „lírai érzelmről” vajmi keveset tudunk meg. A szerző gyakran emleget pl. valamiféle „érzelmi szerkezetet”, amiről elméletileg semmit sem tudunk meg, egyes versek kapcsán pedig csak annyit, hogy az érzelmi tagolás nem esik feltétlenül egybe az értelmi tagolással. Egy lábjegyzet viszont azt mondja, hogy az érzelem és értelem lírai szerepe módszertanilag sem választható szét (321.).

Igen problematikusnak tűnik továbbá a költői értelemnek, ill. itt inkább a világkép-változásoknak és a költészet formatörténetének lineáris, mechanikus összekötése. „A reneszánsz művészet plaszticitásának a reneszánsz élet plaszticitása (?)”, a lírai érzések plaszticitásának az individuális érzések plaszticitása a feltétele...” (55.), — ilyen megjegyzések alapján könnyen rekonstruálható egy ilyen logika: plasztikus élet — plasztikus érzelem — plasztikus vers, ami igen nagyfokú egyszerűsítés, nem csupán a társadalom és a művészi forma összekötésében, hanem a korstílusok értelmezésében is.

Ezzel szemben kétségtelen értéke a kötetnek a szerző törekvése egy, a hagyományos szembenálló barokk-fogalom kialakítására. A korábbi szemlélethez képest (a barokk mint az ellenreformáció irodalma) Egri Péter javaslata feltétlenül figyelemre méltó, mivel a barokk ellentmondásosságát emeli ki (124.).

3. A natura naturans értelmezésének problematikusságát legjobban a költői képzeletről szóló fejezet világítja meg. Egri Péter szerint: „a költő fantáziája saját énjének képére és hasonlatosságára újjáteremti a világot”, — míg ezzel szemben az epika (itt persze a realista regény) „újraalkotja a külső világ valóságosságát” (159.). Ez a kontraszt azonban nem igaz. Igen sok példát idézhetünk az epika világteremtő jellegére, olyan példákat is, amelyek azt bizonyítják, hogy az epikus művek is gyakran feloldják a világ eredeti szerkezetét, és egy más rendet, struktúrát építenek fel. Például a groteszk irodalom, mint a legadekvátabb példa, de mondhatnánk a lovagregényt, a pasztorált, ill. a modern regény több változatát.

A könyv értékei közé tartozik, hogy más művészeti ágakat is bevon vizsgálatába, elsősorban a zenét. A zenei analógiák gyakran helytállóknak is bizonyulnak, mint pl. a barokk zene és Milton kapcsolata vagy a barokk fuga hatása az egész kor irodalmára. Kevésbé sikeresnek, logikai konstrukciónak tűnik e fejezet alaptétele a zene és a regény

egyenlőtlén fejlődéséről. A zene és az epika más-más társadalmi feltételei a következő megállapításhoz vezetnek: „Ezért alkothat a zenei fantázia válságos körülmények között, ellentmondások megszállta anyagból is művészileg hiteles szintézist, melynek epikai utánzása üres utópizmushoz vezetne csak.” (157. — Kiemelés tőlem.) Goethe bizony joggal tiltakozhatna az ellen, hogy a *Wilhelm Meister* üres utópizmus, vagy akár Novalis, akár E. T. A. Hoffmann! Ugyanis Egri Péter egy ilyen zenei kornak, azaz a regény számára abszolút kedvezőtlennek nevezi a Goethe—Heine időszakot, amely, véleményünk szerint, a német epika egyik igen nagy korszaka. Hasonlóan merev logikai kontrasztok jellemzőek, sajnos, a kötetre.

4. A tér és idő költői felfogásáról írt rész lényege abban áll, hogy a líra szabadabban bánik a térrel és az idővel, mint más műnemek, s hogy a lírának szubjektív tere és ideje van. Ezen kívül Egri Péter feleleveníti a műnemek jellemzőiként emlegetett időket (epika: múlt, líra: jövő, dráma: jelen). A modern irodalomelmélet ezeken a megállapításokon már régen túllépett (pl. K. Hamburger, H. Weinrich, M. Heidegger, G. Genette stb.). A lírai térről szóló megállapítások ugyanígy felszínesek.

5. A költői képalkotásról szóló fejezet összekapcsolódik az érzékletesség esztétikai normáival. Itt csupán azt jegyezzük meg, hogy elméletileg túl egyszerű megoldásnak tűnik a lírai képalkotás vizsgálata a leíró versnek azon fajtáin, amit Ady: *A téli Magyarország*, József A.: *Holt vidék* c. versei példáznak itt.

Végül a lírizálódásról kell még szólnunk. A szerző állítása igaznak tűnik, valóban egyre jobban elmosódnak a modern irodalomban (már a romantika óta) a műnemi, műfaji határok. Ez a tendencia azonban véleményünk szerint nem osztható dekadens lírizálódásra és haladó lírizálódásra, az efféle megállapítások a marxista irodalomtudományban már rég túlhaladtak. Bár ennek problematikusságát s annak igen viszonylagos voltát, hogy meddig teremt egy új műalkotás új műfajt, vagy mikor bomlasztja fel a műfajt, Egri Péter is látja, ő maga mégis a durva kategorizálás hibájába esik. A lírizálódásról szóló részekben mindig egy pozitív és egy negatív példát állít szembe: az eredeti műfajt felbontó Joyce-ot és a műfajt megújító O'Neillt. Véleményünk szerint a lírizálódás és az egész modern irodalom *tény* és az irodalomtörténész feladata, hogy a jelenséget leírja, — normatív szemléletnek, dekadens és modern fejlődés polarizálásának semmi helye sincs, csak jó és rossz művek létezhetnek. Egri Péter erősen normatív szemlélete más-

hol is kiütözik, pl. a Golding-apoteózisnál (272.).

Egyéb részek vizsgálatára itt nincs lehetőség, csupán még két problémára utalunk: a nézőpont és az írói magatartás viszonya nem tűnik tisztázottnak Joyce-nál, azt pedig, hogy az író magánéletének és egyéb kijelentéseinek a műalkotás értelmezésében releváns szerepük lenne, kétségesnek tartjuk.

KOCZISZKY ÉVA

**Pierre Abélard — Pierre le Vénérable.**  
**Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII. siècle. Publié sous la direction de René Louis, Jean Jolivet et Jean Châtillon.**  
Paris, 1975. CNRS, 782.

A Centre National de la Recherche Scientifique rangos tudományos kiadványban tette közzé a mediévalisták egyik legutóbbi nemzetközi kollokviumának vitaanyagát. Az Abélard és Pierre le Vénérable tudós alakját középpontba állító, s a XII. század közepének nyugati filozófiai, irodalmi és művészeti áramlatait felölelő tartós vita 1972. július 2. és 9. között zajlott le az Abbaye de Cluny történelmi atmoszférát teremtő falai között. A hét szekció előadásait és vitáit tartalmazó kötet komplexitásával emelkedik ki az utóbbi évek franciaországi és belgiumi Abélard (1079–1142) személyével és irodalmi munkásságával kapcsolatos vitaülések közül.

A középkori specialistákat változatlanul foglalkoztatja azoknak az okoknak kutatása, amelyekből elfogadhatóan megmagyarázható Abélard újító tanainak erős befolyása a XII. század első fele egész szellemi életére, illetve későbbi hatása, s számos magas egyházi funkciót betöltő tanítványának működése Európában. Bogozzák a korabeli ádáz viták szálait, keresik az Abélard által támadott Anselme de Laon és Guillaume de Champeaux, s az őt támadó Roscelin (korábban mestere) és Bernard de Clairvaux írásainak filozófiai, teológiai, dogmatikai, irodalmi, művészi, retorikai, művelődéstörténeti problémákkal összefüggő forrásait.

A kötet élén filológiai ritkaságként a Cluny-i apát Héloise apátnőnek (Ad Eloy-sam Abbatisam) írt, Abélard halálát tudató latin levelét követő, kritikai gonddal közölt francia fordítása áll, amelyet Jean de Meun-nek tulajdonítanak: „Lettre de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, a Héloise, abbesse du Paraclet, pour lui annoncer la mort d'Abélard.” Bár a fordító személye még vitatott, azért nevezetes, mert Jean de Meun fordította le Abélard és Héloise leve-

lezését és Abélard *Historia calamitatum* (Histoire des calamités) c. önéletrajzát. A „Pierre magister”-t elítélő Concile de Sens után igazát kereső, II. Incéhez Rómába tartó, herezisszel vádolt Abélard 1140 derekán betért Clunybe, ahol Pierre de Vénérable befogadta zaklatott életű testvérét. Amikor Abélard betegségére enyhülést keresve a festői Bourgogne vidéki Saint-Marcel-Lez-Chalon kolostorban elhunyt, pártfogója nemcsak haláláról tudósította Héloise-t, hanem Abélard végakaratahoz híven az általa alapított Paraclet apácakolostorban, régi szerelme birodalmában temettette el.

Az egész vita fölépítését tükröző, egymást követő szekciók előadás- és vitaanyaga Pierre le Vénérable egyéniségének és tevékenységének bemutatásával kezdődik, majd Abélard és Pierre le Vénérable kapcsolatával, az előbbinek az utóbbira gyakorolt szellemi hatásával, irodalmi műveik vizsgálatával folytatódik. Így kerül át a hangsúly az Abélard-kutatás három súlyponti kérdésére (Abélard: l'homme, l'écrivain, le philosophe et le théologien), illetve kérdéskörére. Az írói téma érdekessége Abélard művei elterjedtségének és kéziratoshagyományának fölmérése, az Abélard és Héloise levelezése hitelességének újabb érvekkel történő megerősítése, illetve kétségbevonása. Továbbá az abélardi gondolatok és a XII. századi regény szövegszerű elemzése. S végül két széles körképet fölidező témacsoport: az egyik a XII. század eszméiről s erkölceiről, a Cluny könyvtár szakszerű bemutatásával, a másik a korabeli egyházi építészeti emlékekről szóló illusztrációkkal kísért tanulmányanyag.

Abélard két-három ezer oldalas irodalmi hagyatéka nem maradt fenn teljes egészében; egyebek között eltűnt egy *Grammaire*-je és a levelezés rejtélyének megoldásában bizonyosságot már nem tehető „chansons pour Héloise” ciklusa. A megmaradtak két nagy csoportja logikai (*Dialectica*, Aristote, Porphyre, Boèce klasszikus szövegeihez írt glosszái) és teológiai írásokra oszlik, az utóbbiakhoz számítva a *L'Éthique, les Sermons, le Dialogue entre un Philosophe, un Juif et un Chrétien, l'Islam* című munkáit. Különállóak bibliai inspirációra írt költeményei, s máig vitatott híres levelezése. Az Abélard-filológia kiterjedt a szerző egész életművére, amely kora szellemi miliójának reprezentánsa. Az ülészak célja is az volt, hogy az Abélard-szakértőket és a korszak francia és külföldi (olasz, német, holland, angol stb.) ismerőit összegyűjtve összemérjék eredményeiket és módszereiket, vitájukkal továbbfejlesszék az irodalom- és művészettörténeti, teológiai és filozófiai tanulmányokat, pl. Abélard nominalizmusa nyitott kérdésében, a logikus „forma men-

tis" alapvető eljárásában stb. A specialisták elmélyült munkája az együttműködésben, a közös vitában meghozta gyümölcsét, lemérve az álláspontok igazát és elősegítve hipotézisek korrekcióját.

HOPP LAJOS

**Sévigné levelei.** Fordította: Somogyi Pál László. Előszó: Gyergyai Albert. Válogatta: Lukácsy Sándor. Jegyzetek: Németh Miklós és Somló Vera. Budapest, 1975. Magyar Helikon, 550.

Madame de Sévigné levelei magyar nyelvű gyűjteményének megjelenése a francia levélíróról írási stílusára való érdeklődésre vall. Sévigné asszony levélstílusának varázsa ma sem múlt el külföldön, hiszen néhány évvel ezelőtt románul is megjelent egy terjedelmes válogatás Doamna de Sévigné leveleiből Irina Mavrodintól az Editura Univers kiadásában. A mai olvasó három évszázad távolából is fel tudja fedezni Mme de Sévigné tollvonásaiban az író vonzó egyéniségét, s bepillanthat a kor színpalái mögé.

A közös munkával összeállított magyar kiadás a Bibliothèque de la Pléiade sorozatban Gérard-Gailly gondozásában megjelent Madame de Sévigné: *Lettres* t. 1–3. (Paris Gallimard, 1960) alapján vagyis a legújabb levelezés-gyűjteményből válogatva készült, mivel a Roger Duchêne gondozásában megvalósuló első kritikai kiadás két évvel ezelőtt indult csak meg. Az 1655–1696 közötti évekre terjedő válogatás túlnyomórészt (a 130 levél mintegy háromnegyed része) leányának írt, s méltán nevezetesnek tartott levelezésre épül. Mellette négy-öt másik levelezőtársnak, köztük unokafivérének írt levelek kaptak helyet.

Marie de Rabutin-Chantal, Mme de Sévigné számos levelezése közül különösen kettőnek van megkülönböztető jellege, a Mme de Grignannak és az ettől egészen eltérő hangnemű, sajátos vonásokat őrző, Roger de Rabutin, comte de Bussyvel váltott levelezés. Az itt közölt — kevésnek tűnő — Bussy Rabutinnek írt tíz levél csak halványan érzékelteti Mme de Sévigné oldaláról ezt a francia levélírodalomban is szinte egyedülálló levelezést. A fordító szép, változatos stílusra, a könnyed francia levélstílus átültetésére irányuló sikeres kísérlete elismerést érdemel. Az író miniatur arc-képet Gyergyai Albert finom vonásokkal rajzolta meg előszavában, méltatva a kor hangulatát felidéző levélíró művészetét, kiemelve levélírói szenvedélyével párosuló kifejezőkészségét és műveltségét.

HOPP LAJOS

**Jean-M. Horemans: Robert Goffin le poète au sang qui chante. Avec un poème inédit „Wallonie la Douce”. Charleroi, 1976. Institut Jules Destrle, 147.**

Malraux és Maurice des Ombiaux, a neves vallón elbeszélő után Robert Goffinnek szentelt könyvet Jean-M. Horemans, belga esszéista és költő, magyar versek, elsősorban Juhász Gyula avatott francia nyelvű tolmácsolója. Noha Goffinről, akinek magyarul három könyve is megjelent, számos érdekes tanulmányt írtak, az életmű biográfiai megvilágítása mindeddig hiányzott. Goffin előbb lett a Nemzetközi Pen alelnöke és a Belga Tudományos Akadémia tagja, és még előbb lett hírneves jogász, mintsem költő. Az esszéista kvalitásait felfedezték volna. Bár már 1934-ben André Billy, majd nem sokkal később Gide és Cocteau is elismeréssel szólt róla, az irodalmi közvélemény szemében ezek inkább tűntek megalapozatlan baráti gesztusoknak, mint megfontolt, komoly értékeléseknek. Részben az a társadalmi karrier, amit befutott, részben az a szenvedélyes szeretet, amellyel más költők műveit elemezte, elhomályosította Goffin költészetének lenyűgöző eredetiségét és izgalmát. Goffin első biográfusáé, J. M. Horemansé az érdem, hogy ennek a költészetnek egyik alapmotivációját feltárta: Robert Goffin mindmáig megmaradt törvénytelen gyereknek, és mint ilyen — főként iskolai élményeinek hatására — vált következetes ateistává, a szenvedélyes szerelem hirdetőjévé, a jazz rajongójává, és általában a kisembereknek, az elnyomottaknak, a rasszizmus áldozatainak hűséges szószólójává. Ugyancsak Horemansé az érdem, hogy dokumentálja a jogász és költő magatartás azonosságát Goffin életművében.

Könyve első fejezetében Horemans Goffin életrajzát ismerteti, különös gondot szentelve a gyermekkorának és az első publikációknak. A második fejezetben a költőt, a harmadikban az esszéistát, a negyedikben a regényíró elemzi; Goffin ez utóbbi tevékenységére általában nem fordítottak figyelmet, holott az 1938-ban megjelent *Chère Espionne*, vagy az 1941-ben kiadott *Les Cavaliers de la dérouté* már csak azért is fontosak, mert egy következetes, kompromisszumot nem ismerő antifasiszta magatartás termékei. Horemans könyvét, mely Goffin egyik önéletrajzi vonatkozású *Wallonie la douce* című versét is tartalmazza, Goffin műveinek teljességre törekvő bibliográfiája és a neki szentelt fontosabb tanulmányok jegyzéke zárja.

FERENCZI LÁSZLÓ

**Henri Grange: Les idées de Necker.** Paris, 1974. Librairie C. Klincksieck, 669.

1801-ben C. F. Beaulieu, a francia forradalom egyik első történetírója ezt írta Neckerről: „A régi monarchia hívei a monarchia pusztulásáért tesznek neki szemrehányást, és mint viszontagságaik egyik fő okozóját átkozzák, a szabadság barátai téves számításainak tulajdonítják legkedvesebb reményeik csődjét, a trón republikánus tönkretetői egyik legszigorúbb bírálójuknak tekintik.” Henri Grange, aki idézi e szavakat, hozzáteszi, hogy Bertrand de Molleville-től Bainville-ig és Gaxotte-ig, illetve Michelet-től Jauresig, Mathiezig és Lefebvre-ig, a francia forradalom történetírása két nagy irányzatának képviselői egyaránt csupán kevéssé hízelgő sztereotípiákat mondanak el Neckerről, akit csak Marx és Louis Blanc értékelt érdemeinek megfelelően. Az utókor többek közt azt nem tudta neki megbocsátani, hogy „csupán abban az értelemben volt patrióta, ahogy a Forradalom előtt értették e szót, azaz fontosabb volt számára a közjó (public bien), mint az állam nagysága”. Anglia iránti rajongása is a megbocsáthatatlan bűnök közé tartozott.

Grange Marxra is hivatkozva kívánja Necker jobbára elfelejtett, de a maguk korában rendkívül hatásos eszméit bemutatni és rehabilitálni. Könyve hézagpótló alkotás mind a gazdasági eszmék, mind a politikai gondolkodás, mind a vallási eszmék története szempontjából, mind a filozófusok napi politikáját illetően. Különösen tanulságos, amikor tisztázza, hogy a gazdasági élet politikai irányítása ellen, amely a Colbert-irendszerben csúcsosodott, a XVIII. században két iskola lépett fel: Gournay liberális és Quesnay fiziokraták iskolája, azaz e két iskolát azért, mert egyaránt az államhatalmi irányítás ellenfele volt, nem keveri össze egymással.

Necker a Colbert-i tradíciót kívánta felújítani ill. korszerűsíteni. Az *Éloge de Colbert* című könyvéért Voltaire, Colbert egyik leglelkesebb XVIII. századi híve, ünnepli, de amikor a svájci bankár a gyakorlatba kívánja átültetni, Turgot-val szemben, az elveit, vadul ellene fordul, és szinte pártot szervez ellene. A *Sur la législation et le commerce des grains* kiváltja Voltaire, a ferney-i birtokos dühét, aki így ír Turgot-nak a Necker javasolta intézkedések ellenében: „A gabonakereskedelem szabadsága a bőséghez vezet, nemcsak az én vidékemen, hanem mindenütt, Franciaországban, vagy külföldön; a búza egy kicsit drága, de így kell hogy legyen.” A francia XVIII. század atmoszférájára rendkívül jellemző az a tény, hogy Turgot bukása után Voltaire Necker

bosszújától retteg, noha mindhárman a filozófusok klanjához tartoztak.

Grange könyve első részében Necker műveit kronológikus sorrendben mutatja be, a sajtóvisshangot gondosan regisztrálva. A második részben Necker gazdasági és társadalmi, a harmadikban politikai, a negyedikben vallási nézeteit elemzi. A vaskos monográfiát gondos bibliográfia zárja.

FERENCZI LÁSZLÓ

**Eighteenth Century Studies. Presented to Arthur M. Wilson.** Edited by Peter Gay. New York, 1975. Russel (reissued), 197.

A. M. Wilson a XVIII. századi francia politika, történelem és irodalom egyik legkiválóbb amerikai szakértője. Az utóbbi évtizedekben különösen Diderot-kutatásai keltettek széles körű visshangot (*Diderot: The Testing Years, 1713–1759*. New York, 1957., *Diderot*. New York, 1972. stb.), de mindmáig, az irodalomtörténész számára is, nélkülözhetetlen Fleury bíborosról szóló immár négy évtizedes könyve (*French Foreign Policy During the Administration of Cardinal Fleury, 1726–1743: A Study in Diplomacy and Commercial Development*. 1936.)

A kötet szerkesztője, az egy generációval fiatalabb Peter Gay, több fontos könyvet szentelt Voltaire-nek és a felvilágosodásnak. Igen nagy anyagot megmozgató műveinek egyik alapkoncepciója az, hogy a felvilágosodás eszméi az Egyesült Államokban arattak teljes győzelmet, és hogy az USA — napjainkig — a felvilágosodás igazi örököse maradt. Az itt olvasható *Why was the Enlightenment* című tanulmányában hangsúlyozza, hogy a felvilágosodás nemcsak az ipari forradalmat és a francia forradalmat előzi meg, hanem a „mass culture” kialakulását is, és hogy a filozófusok a rendszeren belül törekedtek reformokra.

A kötetben több igen érdekes tanulmány olvasható. S. B. Baxter *The Age of Personal Monarchy in England* című írásában kiemeli, hogy legalább Orániai Vilmos esetében nem szabad megfeledezni a király, illetve a királyság szerepéről a Dicsőséges Forradalom utáni Angliában. Roland Desné — egyébként az olasz Mario de Sinával egyidejűleg — kimutatja, hogy a *Lettres Philosophiques*-nak integráns részét képezi a 25. levél, melyben Voltaire Pascal-ellenes polémája található. A szerző Pascal XVIII. század eleji angliai hatására hivatkozva azt állítja, hogy Voltaire érvelése Pascallal szemben a racionalista gondolat angol-francia mozgalmához való hozzájárulás. Richard Kuhns Hume-ot védő megújabb

kritikusaival szemben, J. L. Clifford Doctor Johnson külföldi, főként olasz, látogatóiról beszél Jacques Proust az antik jogi elméletek és Diderot viszonyát elemzi, Blake T. Hanna a kísérleti fizika oktatását mutatja be a XVIII. század első harmadának Párizsában, míg Ernest J. Knapton Napóleon és a francia filozófusok viszonyát méltatja. A császár még a waterloo-i csataterre is magával vitette Voltaire műveit. *Sensibility, Neoclassicism or Preromanticism?* címen Mortier egyik legfontosabb tanulmányát olvashatjuk az esszégyűjteményben. A kötetet Wilson írásainak bibliográfiája zárja.

FERENCZI LÁSZLÓ

**Josef Hrabák: Poetika.** Praha, 1973. Československý spisovatel, 217.

Josef Hrabák, a brnói egyetem professzora, már évek óta foglalkozik irodalomtudományi kérdésekkel. Tanulmányaiban (*K metodologii starší české literatury* — [A régi cseh irodalom metodológiájához]. Praha, 1962.; *K morfologii současné prózy* — [A mai próza morfológiájához]. Brno, 1969.; *Úvod do studia literatury* — [Bevezetés az irodalom-tanulmányokba]. Praha, 1970.; *Úvod do teorie verse* — [Bevezetés a vers elméletébe]. 4. kiadás, Praha, 1970.; *Umíte číst poezii a prózu?* — [Tudnak olvasni lírát és prózát?]. Praha, 1971.) főként a poétika, és az irodalomtudományi kutatás módszereit vizsgálja.

Jóllehet, művei mindenekelőtt a cseh irodalom alkotásaiból indulnak ki, az elméleti általánosításokban, az irodalmi művek elemzésének módszertani megközelítésében tüllépi a bohemisztika kereteit. Ugyanakkor természetes, hogy Hrabák számot vet nemcsak a hazai, hanem a külföldi irodalomtudomány jelenlegi helyzetével is.

A *Poetika* így több évi munka eredménye és a szerző eddigi kutatásainak összegzése. Szintetikus és szisztematikus rendszerezés, amely állja az összehasonlítást a legjobb irodalomelméleti művekkel.

A feldolgozott anyagot Hrabák három részre osztotta. Az első általános jellegű kérdésekkel foglalkozik. Meghatározza a poétika helyét az irodalomtudomány keretén belül, foglalkozik a jel kérdéseivel és annak motiváltságával, az irodalmi mű szerkezetével. Részletesen vizsgálja a szövegkritikát mint az irodalomtudományi munkához szükséges előfeltételt.

A második részt az irodalmi mű felépítésének, a tematikus és a nyelvi felépítés egy-egységeinek, az affektív elnevezésnek, a trópusoknak, a művészi nyelv szintaxisának, a

próza és a vers ellentétének, valamint az irodalmi művek kompozíciójának szenteli.

A harmadik részben az irodalmi műfajokat taglalja a szerző: a lírát és más „szűzsé” nélküli műfajokat, az epikát, a drámát. Foglalkozik publicisztikával is, és kiegészítésként magyarázatot fűz néhány „szilárd” vers- és versszak formához.

Hrabák a poétikát mint az irodalomelmélet részét határozza meg, és úgy definiálja, mint az irodalmi mű formájáról szóló tudományt, tehát mint irodalmi morfológiát. Megadja e fogalom különböző értelmezésének áttekintését Arisztoteléstől a reneszánsz, klasszicista és újkori elméleti műveken át egészen az orosz „formális iskoláig”, valamint a két háború közötti és mai strukturalizmusig.

Hrabák elsősorban a formát vizsgálja, de nem elszigetelten foglalkozik vele, hanem az irodalmi mű tematikájával és tartalmával összefüggésben. Az irodalmi mű elemzése során mindenekelőtt a mű egyes elemeinek összefüggéseit veszi figyelembe, amelyeket az alá-fölrendeltség viszonya kapcsol össze. Az irodalmi művek nyelvi felépítésére vonatkozóan az alábbi hierarchikus rendszert alkalmazza: a mondatot mint strukturális alapegységet, amelytől olyan magasabb egységek felé lehet haladni, mint a bekezdés, fejezet, rész és végül az egész irodalmi megformáltság (az egész irodalmi mű). A költői nyelvben a struktúra szempontjából még más elemekről is beszélhetünk, ilyen például a verssor és a rím. A nyelvi felépítéstől Hrabák a tematikai felépítés felé halad és hangsúlyozza az események összefüggő láncolatának fontosságát. Magát az irodalmi művet sem lehet izoláltan megítélni, hanem csak mint egy magasabb struktúra részeként, amelyet az adott irodalom alkot. Az irodalmi mű csak akkor igazán jelentős, ha nemcsak az irodalommal van kontextusban, hanem a valósággal is. Itt előtérbe lépnek az eszmei-tartalmi kérdések, a tények kiválasztásának és értékelésének szempontjai stb. Ily módon Hrabák — vitába szállva napjaink francia strukturalizmusával — a strukturális megközelítést nemcsak a technikai-formai elemzésben alkalmazza.

Hrabák elfogadja a strukturalizmusnak azt a törekvését, hogy egzakt módszerekkel próbálja az irodalmi mű alkotóelemeinek kölcsönös összefüggéseit feltárni. Egyúttal Hrabák rámutat arra, hogy a strukturális módszer egyoldalú alkalmazása az irodalomtudományban könnyen vezethet az alkotói személyiség tagadásához és ezzel az irodalomtudomány bizonyos dehumanizációjához is. Nem ért egyet pl. a francia strukturalisták azon nézetével, hogy az irodalomtörténetnek csupán az irodalmi funk-

ciók (termelés — kommunikáció — fogyasztás) síkján kell mozognia, nem pedig azoknak az egyéneknek a síkján, akik ezeket a viszonyokat létrehozták. Nem ért egyet azzal sem, hogy a francia strukturalizmus bírálja a tükrözési elvek alapján történő műelemzést, és elveti a szerző életében található motívumok alapjainak keresését (pl. Racine *Phédra*-jának esetében), mivel azokat bizonyíthatatlannak tekinti.

A *Poetika* második részének elején Hrabák a tematikus felépítés egységeivel foglalkozik. Szerinte a poétika nem hagyhatja figyelmen kívül a tematika és motívációs elemeinek kérdéseit, a nyelvi elemzés nem lehet öncélú, hanem a mű jobb megismerésére kell irányulnia. A motívum meghatározásának kérdésében a szerző Tomasevskij definíciójára támaszkodik, mely szerint a motívum a tematikus anyag legkisebb, oszthatatlan része.

Figyelmet érdemel a stílusnak szentelt rész is. Hrabák rámutat annak szükségességére, hogy a nyelvi stílust meg kell különböztetni a szélesebb értelemben vett stílustól mint a tárgyi és esztétikai információk kiválasztásától. A nyelvi eszközöket az említett információk kiválasztásával tekinti meghatározottnak. Ami a nyelv-stilisztikai eszközöket illeti, bírálóan értékeli a XVII. század klasszicizmusának műfajokhoz kötődő merev stilisztikai normáit, ugyanúgy, mint az egyéni stílusok romantikus értelmezését. Hrabák szerint egy meghatározott mű stílusát annak sajátos nyelvi felépítése határozza meg. Ugyanakkor a stílus bizonyos mértékig túllépi az adott nyelvi megvalósulás határait. Csakis így lehet elvonatkoztatni az adott mű stílusától és megragadni azt az általánosabb struktúrát, amely egy szerző, egy költői iskola vagy egy egész fejlődési korszak stílusa.

Hrabák megfigyeli továbbá a művészi nyelv szintaxisát, foglalkozik a grammatikai norma és a szépirodalmi alkotások nyelvi eszközei között meglevő ellentéttel, a funkcióbeli eltérésekkel.

A kompozícióról szóló fejezetben a szerző főként a cselekmény-felépítés (fejezetek, versszakok) elemeinek kapcsolódási módjáról valamint a szereplők „színrelépésének” problémáiról fejti ki álláspontját. Ezenkívül foglalkozik a „szűzsével”, az egyes tematikai egységek (motívumok) besorolásával, valamint a „story” (csehül *fabule*) és a „szűzsé” közötti különbséggel. Ebben a kérdésben kritikus módon utal az orosz formális iskola (V. Sklovszkij), korunk szovjet irodalomtudománya (L. I. Tyimofejev), valamint az angol és német irodalomtudomány nézeteire.

A mű „sztorijaként” Hrabák azt a történetet határozza meg, amelyről a mű szól,

„szűzséként” pedig azt a módot, ahogyan a cselekmény elemei — melyek közt ok — okozati viszony van — rendeződnek. A „sztori” elválasztását a „szűzséttől” azért tartja fontosnak, mert a „sztorit” az olvasó csak a mű elolvasása után állítja össze magának, s tudatában így a „sztori” és a „szűzsé” között ellentét alakulhat ki.

Hrabák a kompozíciót is a mű tematikai-eszmei tartalmával összefüggésben vizsgálja. Az olvasó a nyelven keresztül jut el a kompozícióhoz, a kompozíción keresztül a tárgyi tartalomhoz, továbbá a tárgyi tartalom szerzői értékeléséhez, vagyis annak ideológiai megközelítéséhez és végül az alap gondolathoz, a mű eszmei-tematikai lényegéhez. Azok számára, akik másokat akarnak megismertetni az irodalmi művel, a fordított eljárást javasolja: az alapeszmétől a tárgyi közlésig, s tovább a kompozíció és a nyelv jellemzéséig.

A versfelépítést illetően a szerző az előszóban az *Úvod do teorie verse* (4. kiadás, Praha, 1970.) c. művére hivatkozik, s így a *Poetikában* ezeket a kérdéseket rövidebben elemzi. A magyar olvasók számára érdekes lehet, hogy a vers sajátos közlési képességről szóló részben a cseh és az angol anyagon kívül magyar anyagra is támaszkodik. A „konkrét” költészet kapcsán, amely sajátos módon használja fel a grafika különleges közlési lehetőségeit, Illyés Gyula *Újévi ablak* c. versét hozza fel példaként.

A *Poetika* harmadik részében a szerző az irodalmi műfajok áttekintését és jellemzését adja. A „zsáner” nála irodalmi műfaj (egység), és pedig kis egységektől (riport, detektívregény, prózavers stb.) egészen a terjedelmes egységekig (líra, epika), amelyekre az „alapzsáner” terminust használja. A lírai műfajokról szóló fejezethez csatolja a szerző a más, „szűzsé” nélküli műfajokról szóló tanulmányát, olyan műfajokról, mint a levél, beszéd, párbeszéd irodalmi formái. „Szűzsé” nélküli műfajokkal (a lírán kívül) részletesebben a publicisztikáról szóló fejezetben találkozunk. Szerinte ezekben nem dominál a motívumok okozati sorrendje. „Szűzsérről” beszélhetünk tehát az epikai és a drámai műfajok esetében, a „szűzsé” nélküliekhez mindenekelőtt a líra tartozik.

Az epikai műfajok osztályozásánál először a nagyepikát (az eposz és a regény különböző műfajai) és a kisepikát (anekdota, tanmese, hősi ének, a francia *fabliaux*, a folklór eredetű műfajok [mesék, mondák], vallási témájú epika [középkori legendák] stb.) állítja szembe egymással. A nagyepika egy sor rész-témából tevődik össze, amelyek a központi bonyodalom (intrika) körül hierarchizálódnak; a kisepika csak egy eseményt dolgoz fel. E két szélsőséges pólus között határozza meg a közép-műfaj epika



helyét, ide sorolja például az elbeszélést és a novellát.

Részletesen és történeti áttekintésben vizsgálja az egyes drámai műfajokat is, továbbá érinti a publicisztikát és a szakirodalmat.

Hrabáknak a poétikáról szóló elméleti fejtegetése részletes irodalomtörténeti elemzésre támaszkodik. A terminusok nagyrészehez azok etimológiáját és idegen nyelvű megfelelőit is csatolja. Valamennyi tárgyalt fogalom definícióját is megadja. Áttekinthetőség és szigorú logikával kidolgozott rendszer jellemzi az egész művet, amely nemcsak a szakembereknek, hanem a szélesebb olvasóközönségnek is szól.

HANKO JÁNOSNÉ

Abádi Nagy Zoltán: Swift a satirikus és a tervező.

E. Kiss Katalin: Shakespeare szonettjei Magyarországon.

Szenczi Miklós: Valóságosság és képzelet. Budapest, 1973. Akadémiai kiadó, 179. — Uo. 1975. 227. — Uo. 1975. 205.

A három tanulmány az angol irodalom három klasszikusával: Swifttel, Shakespeare-rel és Coleridge-dzsall foglalkozik. Az e szerzőkről rendelkezésünkre álló, több könyvtárnyi szakirodalom ellenére mindhárom munka képes volt újat is adni, nemcsak összegezni az eddigi eredményeket; ami feltehetőleg abból adódik, hogy a nem-anyországi anglisztika külön figyelmet fordít az ilyen jellegű művek értelmező-elhelyező funkciójára.

Abádi Nagy Zoltán tanulmánya az egész swifti életmű speciális keresztmetszetét adja. Nemcsak imponáló mennyiségű tényanyagával, hanem gondolatmenetének következetességével is képes igazolni fő tézisé: „A satirikus és a tervező ugyanazon Swift két arca.” Ezt nemcsak az a tény igazolja, hogy Swift minden témájának van egy „komoly” és egy „satirikus” variánsa, melyek az életmű egyazon egységén belül fellelhetők, hanem a kétféle attitűd szimbiózisa és tudatos egymásba-játszatása a kulcsművekben (pl. Gulliver III. utazása vagy *A Modest Proposal* stb.). Fejlődéstörténetileg a szerző a „projecting spirit” irodalmi megjelenésére koncentrál, s így nem vállalhatja az angol értekező próza általános összefüggéseinek vizsgálását. Ennek ellenére — legalább az utalások szintjén — érdemes lett volna kitérni arra, ahogyan a satirikus és a tervező szellem érintkezik az angol reneszánsz utópisztikus műveivel, mint előzménnyel. Magától értetődő példaként kínálkozik Morus *Utópiája*, ami nemcsak „utópia”, hanem „reformtervezet” is,

sőt itt-ott satirikus allúzió a korabeli viszonyokra. Amikor a szerző a XVII. század egyik legjelentősebb projektumának nevezi a Royal Society tervét, a tényleges tervezeteken kívül érdemes lenne pl. megemlíteni azt is, hogy a modellt Bacon *New Atlantis*-ának vonatkozó része is szolgáltatta.

É. Kiss Katalin munkája első ízben tekinti át a Shakespeare-szonettek valamennyi teljes magyar fordítását (Szász Károly, Győry Vilmos, Ferenczi Zoltán, Szabó Lőrinc, Pákozdy Ferenc, Keszthelyi Zoltán, Justus Pál). A fordítások elemzése módot ad a szerzőnek a magyar műfordítási irányzatok áttekintésére is, a XIX. század közepétől napjainkig. A nyelvi-stilisztikai elemzés sikeres és hiteles, inkább némely, egyes korok szellemére vonatkozó általános megállapításaival lehetne vitánk. A Vörösmarty-iskola és az „almanach-líra” között célszerű lett volna némi különbséget tenni. A megállapítás, mely szerint az Osztrák–Magyar Monarchia légköre meghatározta a Shakespeare-műfordítások jellegét, túlságosan is „a priori” ízűnek tűnik; ugyanezt jóval szerencsésebben fogalmazza meg a befejezésben. A túlzásokat joggal és szellemesen bírálja (pl. Pákozdy „latrikánus” megoldásait), de nem mindenütt tesz különbséget „toposzok” (bá-, zord, szende) és szenvelgés (pompatelj, külbáj stb.) között.

Szenczi Miklós műhelyéből ezúttal is alapvető kultúrtörténeti összefüggéseket érzékeltető, elvi, esztétikai-filozófiai vizsgálatot kapunk. Tanulmányának első része az ókori mimézis-elméleteket tekinti át, majd a XVIII. századi neoklasszikus esztétika válságára és a romantika művészetelméletére tér át. Igen öröndetes, hogy úgy láttat széles horizontú, összeurópai perspektívát, hogy közben ment marad a szokásos Itáliacentrizmustól. Hangsúlyozza, hogy nincs szándékában a reneszánsz és a neoklasszicizmus évszázadait áttekinteni. Ez azonban figyelmeztet is a hiátusra: a hazai anglisztika számára feldolgozandó kérdés lehet annak végigvezetése, hogy Shaftesbury és az angol romantika neoplatonikus indíttatása honnan ered. Nyilván nemcsak a cambridge-i platonikusoktól, hiszen a neoplatonizmus jelen volt már az angol humanizmus bölcsőjénél is (az oxfordi reformerek Ficino és Mirandola-ihletésű iskolája), és végigkísérte a *Poétikák* szellemét (Sidney, Puttenham, Daniel stb.). A tanulmány második része elemzi, többek között, Kant, Schelling és Schlegel hatását Coleridge filozófiai és esztétikai nézeteire. Felhívja a figyelmet, milyen fontos az esztétika történetében, hogy a látszólag antinómikus, de ismeretelméletileg mindig is egymást kiegészítő szempontok: a valóságosság és a képzelet

egységbe kerülhettek Coleridge esztétikájában. Coleridge gyakorlati kritikai munkássága ezért tudja rugalmasan, önértékei szerint elemezni olyan eltérő alkotók munkásságát, mint Milton, Shakespeare és Wordsworth, s ezért hasznosíthatja jelenkorunk esztétikája a német vonal mellett Coleridge nézeteit is.

SZILASSY ZOLTÁN

**Weimar és a német klasszicizmus. Összeállította, a magyarázatokat és a jegyzeteket írta: Walkó György. Budapest, 1974. Gondolat Kiadó, 225.**

Az Európai Antológia c. sorozat új kötet — a német ciklus harmadik darabjaként — a német klasszicizmussal foglalkozik. Színtere Weimar, a „Musenhof”, néhány évtizedig az európai művelődés nagy szellemeinek otthona.

Walkó György 32 lapos előszava a német klasszicizmus, ill. klasszika kialakulásának történetét mutatja be, a középpontban Goethével és Schillerrel, akik „klasszikusok lettek és klasszicizmust teremtettek” — mint Walkó fogalmazta. A bevezetőt, miként az antológia gerincét is a két író együttműködése és barátsága alkotja, az a tiszteendő korszak, amelyben találkozott a kantianus Schiller filozófiái idealizmusa Goethe empirista realizmusával és e találkozás eredményeként létrejött a közös program: a szellemi megújulás szükségességének hirdetése. A német viszonyok között ők így válaszoltak a nagy kihívásra: a franciák társadalmi forradalmára. A weimari válasz — az esztetikai-etikai szférára redukált forradalom — minden felemassága ellenére is örök érvényű műveket hagyott hátra.

A bevezető — szűkre szabott terjedelmi kereteit jól használva — a goethei—schillerei programot ismerteti, de nem feledkezik meg a történeti fejlődésről sem, amikor kitekint az előzményekre, elsősorban Winckelmann munkásságára. A görög kultúra csodálója, az antik szépségeszmény újrafelfedezője, a görög világ harmóniájának nosztalgikus felidézője utódainak követhető, határozott esztetikai normákat adott. Kitűnő a miniatűr Winckelmann-portré, valamint a goethei Winckelmann-tanulmány méltatása. Ugyancsak szerencsés, arányaiban is, a weimari „Musenhof” kialakulásának bemutatása: miként lett a pár ezer lakosú kis sárfészek a „Múzsák udvarává”, a német klasszicizmus nagyjainak hosszabb-rövidebb időre nyugalmat adó otthonává, akik az addig jelentéktelen mezővárost a „Weltliteratur” és a szellem birodalmának egyik metropolisává emelték.

A kötet főhőse Goethe. Alakjánál a szerző kedvteléssel időzik, néhány lapon sikerül érzékletesen élénk állítania alkotói egyéniséget: a *Werther* szerzőjétől a természetudományok bővületébe kerülő tudósig, a *Színelmélet* kidolgozójáig. Herderrel azonban mintha mostohán bánt volna Walkó, munkásságának Weimarral érintkező részén talán többet érdemelt volna.

Az antológia szemelvényei szorosan kapcsolódnak a bevezetőben felvetett kérdésekhez, azokat jól egészítik ki, illusztrálják az egyes tételeket. Az utolsó, *A görög lélek* címen összefogott idézetgyűjtemény azonban kilóg az egészből. A bevezető nem foglalkozik érdemben Weimar és Goethe hazai visszhangjával, tehát felesleges a néhány szemelvény. Töredékességük a hazai Goethe-recepció képeinek torzítására adhat lehetőséget.

Örömmel vesszük kézbe a szép kiállítású, hasznos sorozat újabb kötetét, amely Mádl Antal (*A német felvilágosodás*) és Sándor Pál (*A klasszikus német filozófia*) művei után most a német irodalom és művelődés egyik legnagyobb korszakába vezet el a magyar olvasót.

T. ERDÉLYI ILONA

**Gero von Wilpert: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Stuttgart, 1958. Kröner Verlag, 336.**

A Schiller-krónika egy nálunk ismeretlen műfajra hívja fel a figyelmet, amely hasznos kutatási segédkönyv. Kevésbé értékelt munka — talán ezért sem terjedt el irodalomtörténetírásunkban —, mert bár nem ad látványos eredményt, mégis igen nagy szakmai felkészültséget, áldozatos, hangyaszigalmú munkát követel.

A krónika, mely Schiller életét kíséri végig, rögzíti az író életének és munkásságának tényeit, szigorú időrendi sorrendben. Von Wilpert hatalmas forrástanulmányok, az egész élet és mű adatainak lelkiismeretes szembesítése és ellenőrzése során összegyűjtötte mindazt az adatot, amelyet Schiller életrajzi dátumain kívül utazásaira, sőt kisebb helyváltoztatásaira, élete körülményeinek alakulására, anyagi helyzetére, betegségeire, látogatásaira és ismeretségeire, az író által bizonyíthatóan olvasott könyvekre vagy látott színi előadásokra vonatkozóan talált. A kronológiai sorban helyet kaptak a művek keletkezését, kialakulását jelző feljegyzések, az első kiadások könyvészeti tényei és az íróhoz eljutott kritikai visszhang egyes adatai is.

A kötet nagy értéke a jó értelemben vett teljességre való törekvés, azoknak a tényanyagoknak gondos összegyűjtése és rendezése.

zése, amelyek ugyan igen jellemzőek egy írói életre és műre, mégsem kaphatnak helyet a szintetizálásra törekvő biográfiákban vagy monográfiákban. Az időrend adott, a tényeket azonban mégsem mechanikusan sorakoztatta egymás mellé a szerző, értékük szerint emelte ki őket, több helyet szentelve egy-egy fontosabb kérdéskörnek, így nagy gonddal követte nyomon pl. Goethe és Schiller találkozásait, ketjük kapcsolatát.

A krónika csak részben támaszkodik önálló kutatási eredményekre, mégis értékes munka, amely a kor kutatói számára kitűnő „Nachschlagewerk”. A „száraz” adatok csak látszatra szárazak és szűkszavúak: végigtekintve rajtuk feltárul a schilleri élet tragédiája. Mire az író eljutott az írói pályáért, az alkotás szabadságáért vívott harc után az elismertetésig, már felködlött a betegség, az elmúlás réme, amely beárnyékolja a kötet második felét.

A Schiller-krónika adatainak tömörségével és szűkszavúságával együtt híven állítja elének az író és a korát.

T. E. I.

**Gabriele Sterner: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft.** — Köln, 1975. Verlag M. DuMont-Schauberg, 196. — Dumont Kunstaschenbücher.

A Helikon 1974/2. számában ismertettük Hans. H. Hofstätter *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* c. munkáját. Már ott írtuk, hogy a DuMont — a századforduló művészetét nagyigényűen bemutató — sorozatának egyik darabja volt Hofstätter könyve (271.).

Ebbe az átgondolt kiadói koncepcióba illeszkedik Gabriele Sterner nagyon hasznos kis kézikönyve. Úgy igaz, ahogy egyhelyütt olvashatjuk: „Diese Untersuchung zeichnet ein zusammenhängendes Bild der so unterschiedlichen Erscheinungsformen des Jugendstils in den einzelnen Ländern und Schulen und zeigt seine kontinuierliche Entwicklung auf Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe dokumentieren den nahezu unerschöpflichen Formenreichtum einer Kunstrichtung, die nicht länger als 15 Jahre dauerte, aber bis heute ihre Wirkung und Faszination nicht verloren hat.”

E tömör sorok után kérem az olvasót, kövessen ebben a mintaszerű kézikönyvben: *Stilanalyse: Die Pariser Metro-Güter*, indul a könyv, majd a problémafelvetés következik: *Reflexion und Kunstwerk am Beispiel Henry van de Velde* —; egy nagy fejezet fogja össze a Jugendstil centrumait,

iskoláit és műhelyeit. Szerepel itt Nancy-tól Párizson át Münchenig, Bécsig — minden jelentős hely. Pár oldalon még a németalföldi, sőt a finn és a norvég művészeti törekvésekről is képet kapunk.

Csak az európai rangú Lechner-iskola maradt ki.

A Jugendstil minden kutatója sok okulásra használhatja Gabriele Sterner zsebkönyvét.

VARGA JÓZSEF

**Вл. И. Немирович-Данченко: О творчестве актера.**

Nyemirovics-Dancsenko életművéről a magyar kulturális közvélemény méltatlanul keveset tud. Ha említjük is nevét itt-ott, jobbára csak mint Sztanyiszlavszkij társát, nélkülözhetetlen irodalmi-adminisztratív ellensúlyát a Művész Színház vezetésében, és nem mint önálló alkotó művészt: író, rendező, és színházi gondolkodót.

Hogy a Moszkvai Művész Színház továbbjutott az Antoine-féle párizsi, a Brahms-féle berlini, vagy a Craig nevéhez fűződő londoni kezdeményezéseken, azt egy zseniális játékmester és egy nagy színházi gondolkodó és pedagógus szerencsés találkozásának köszönheti. Memoárjaiban Nyemirovics-Dancsenko részletesen leírja azt a színház-történeti jelentőségű találkozást, amikor Sztanyiszlavszkijjal egy másfél napos megbeszélésen tisztázták nézeteiket a színházról, elhatározták egy új színház létesítését és megosztották maguk között a tennivalókat, a felelősséget. A szűkebben vett színházi, szcenikai, játékmesteri kérdésekben Sztanyiszlavszkij döntött, az irodalmi vétő joga Nyemirovics-Dancsenkóé volt. Talán ezért van az, hogy neve nemzedékeken át mint a Művész Színház irodalmi vezetője, mint valamiféle „szuperdramaturg” maradt fenn. Pedig ő egyszerre volt nagy rendező és játékmester, igazgató és dramaturg, egyszóval igazi színházi ember. A Művész Színház első nagy korszakának vívmányait az tette lehetővé, hogy ez a színház — néhány körülmény szerencsés összejátszása folytán — közös alkotóműhelye tudott lenni a leghaladóbb irodalmi és színházi törekvéseknek, és a tudatosság magas fokára tudta emelni azokat.

Az új színház két műhely legjobb erőinek egyesítéséből alakult ki. Az egyik a Moszkvai Irodalmi és Művészeti Társaság volt, melynek felhívató színjátszóit Sztanyiszlavszkij (akkor még Alekszejev) vezette. A másik a Nyemirovics-Dancsenko által vezetett Moszkvai Filharmóniai Társaság, amelynek 1898-as évfolyama olyan tehetsé-

geket hozott felszínre, mint a később rendezőként világhírvé vált Meyerhold, vagy Olga Knyipper, Csehov későbbi felesége. Sztanyiszlavszkij halála után Nyemirovics-Dancsenko egysezmélyi művészi vezetője volt a Művész Színháznak, és olyan előadásokkal vált világhírvé, mint a *Három nővér* (1940), a Bulgaka-féle *Puskin*, vagy a *Hamlet*. Nyemirovics-Dancsenko nemcsak a próbák rendezett. Egész élete, sokrétű tevékenységének minden oldala a színházat szolgálta: egy-egy nagy színészi alakítást, egy-egy nagy színpadi pillanatot szolgált. Ezek igazán klasszikus, színháztörténeti jelentőségű rendezések, amelyekről közvetlen út vezet a mai szovjet színház legnemesebb törekvéseihez. Igazi színházi ember volt, s kötete színházművészeti tevékenységének hű dokumentuma.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Л. С. Андреев: Сюрреализм, Москва. 1972. 231.

A moszkvai Lomonoszov Egyetem Világ-irodalmi Tanszékét vezető Andrejev professzor *A szürrealizmus* c. monográfiája — hézagpótló vállalkozás a szovjet irodalomtörténetben. A szerző témaválasztása ugyanis állásfoglalás az izmusok létét és jelentőségét megkérdőjelező vélemények ellenében, hiszen a kötetbe gyűjtött egyetemi előadások rendszerező-elemző igénnyel tekintik át a század első harmadában virágkorát élő — s hatását olykor máig éreztető —, a sikeres expresszionizmushoz hasonlóan nagy jelentőségű avantgarde irányzat minden művészeti ágra gyakorolt jelentős hatását. „Mit adott a szürrealizmus? Mivé lett a politikában, filozófiában, művészetben, tehát ott, ahol mindent meg akart hódítani?” — kérdezi műve indításakor a szerző, majd az irányzat történetét, elméletét és gyakorlatát vizsgálva a fenti szempontok segítségével jut arra a felismerésre, hogy elemzésének tárgya az irodalom és a társ-művészetek történetének hagyomány és újítás szintézisét megteremtő, lezárást és pozitív irányú továbblépést jelentő fejezete. A való világ két világháború közötti evidenciái elleni, új valóságtartalmakat kereső tiltakozás determinálja tehát a szürrealizmusnak az alkotói képzelet ismételt felszabadítását célzó létét és műlthoz kapcsolódását. Ezért törvényszerű, hogy Andrejev számára az európai romantika jelenti az érzelmek lázadásának XX. századi létjogosultságát kutató művészet irodalmi hagyományát, hiszen a szubjektív indulatok hajdanvolt felszabadítása örökség és felhasználás olyan szintézisét sejteti, mely a két

világháború közötti polgári gondolkodás trónfosztása érdekében száll síkra a képzelet játékaért.

„A közízlés pofonütésének” szolgálatába állított tradíciók tehát nemcsak az alkotói módszer rangjának, hanem az irodalomtörténeti folytonosság elvének is bizonyítékai. Az elidegenedés filozófiáját ars poeticájának tekintő dadaista előzmény és az élet sokféleségének elkötelezett ábrázolását vállaló későbbi költői kibontakozás között hagyományörző modernsége miatt viták pergőtüzében álló szürrealizmus tehát a jelen újfajta lírai folytonossága felől közelítve Andrejev szerint nemcsak követeli, de ki is állja a kritikát. E kettősség oka, hogy az érzelmek felszabadítását a megismerés alapjának tekintő esztétika hosszú ideig a mindennel leszámolást hirdető dadával azonos világnézeti alapról tesz kísérletet a gúzsba kötött képzelet felszabadítására, s művészi eszközökkel megvívni vélt forradalma kevésnek bizonyul a frontok és ellenfrontok küzdelmét társadalmi átalakulással nem lendítő polgári világban. Andrejevnek az avantgarde irányzatok bölcsőhelye, Párizs körül tett sétája szemléletesen bizonyítja az irányzatok alapjában azonos polgári elkötelezettségét, különösen olyan alkotók példaként való felhasználásával, mint Tzara, Breton, vagy Éluard, akik a zürichi Café Voltaire értelmetlen dadaista káoszából zökkenőmentesen jutottak a megálmodott álmokat felszabadító szürrealizmusig.

A szubjektív élményanyag valóságtükröző szerepének bizonyítási kísérlete eredményezi a líra szürrealizmuson belül is elsődleges műfajjá válását. Mivel azonban a marxista kritika — így Andrejev is — kevesli a költészet múltban és jelenben kiterjesztésének énközpontú kísérletét, az irányzat formanyelvét illetően is fenntartással fogadja azt a továbbjutást, mely a távoli valóságtartalmak egymás mellé állításának a tradíciókból is ismert feszültségét sokszor öszszefüggéstelenségük miatt megdöbbentő képtársításokkal váltja fel. A költői képek ezen újszerűsége a szürrealista ars poeticák többsége szerint ugyan korszakigény, az idegen témát nem ismerő objektív költészet vállalása mellett tesz hitet, mégis igaza van Andrejevnek abban, hogy a fenti esztétikai elveknek sokkal inkább az alkotói hovatarozás biztos tudatának hiánya, mint a hagyományok példaadása az erődje. A szürrealizmus dokumentumai maguk igazolják ezt a bizonytalanságot. Hiszen hiába érvel például az 1929-ben kiadott II. kiáltvány a szociális problémák ábrázolásának létjogosultsága mellett a művészetben, s hiába születik meg az új irodalomtörténeti értékrend is, szinte minden alkotó a Breton—Soupault-féle *Mágneses terek* (1929) tudati

szféra-centrikus elmélkedését tekinti továbbra is a szürrealista esztétika alapjának. A freudi pszichologizálás, az álom és — újtásként — a félálom állapotának automatikus leírásai szerencsés esetben egy etikai alapú lázadás dokumentumai lehetnek, de semmiképpen sem elegendők a célul kitűzött radikális társadalmi átalakuláshoz. Andrejev példái kiválóan bizonyítják, hogy az avantgarde művészek, így a szürrealisták járható útkeresésének és ars poeticájának módosulása többnyire csak akkor következik be, amikor a történelem az egyszerű már világháborút kirobbantó polgári társadalmi rend megerősödéséből következő újabb végzetes előkészületeket sejtet, azaz egy új talajvesztés lehetőségére figyelmeztet. Ez az oka annak, hogy az etikai alapú lázadás nyíltabb ellenzékiességhez közelít. Az irányzathoz tartozó legjelentősebb művészek, pl. Breton, Éluard és Aragon politikai radikalizálódásának útját végigkísérve azonban úgy tűnik, Andrejev tényleges jelentőségénél kevesebbre értékeli a három alkotónak a kommunista Barbusse Clarté c. lapjához való 1925-ös csatlakozását, majd 1927-ben történt belépésüket a Kommunista Pártba. Hármójuknak a dadától az FKP-ig megtett útját értékelve ugyanis *a honnan, s nem a hová* érdeklí elsősorban Andrejevet. Ennek az a magyarázata, hogy — Aragon később kiteljesedő, bizonyító erejű életútja kivételével — a kritikus sokkal inkább világnézeti bizonytalanságból fakadó látványos gesztusként, mint a marxizmushoz való tudatos kapcsolódás bizonyítékaként ítéli meg tettüket. Bár ezt igazolandó jelentős érve Andrejevnek Breton és Éluard 1933-as kizárása az FKP-ból, a megelőző években nem lehet elvitatni tőlük az európai kultúra veszélyeztetettségének érzéséből fakadó, rendező elveket kereső lépéseik jelentőségét. Akkor ugyanis még nem számított evidenciának kapcsolódásuk a trockizmus permanens forradalmat hirdető, s a proletár művészet kibontakozásának lehetőségét vitató elveihez. A költői utak végleges, ideológiai alapú elválása — hosszú folyamat lezárásaként — csak a harmincas évek elején következett be. Andrejev professzor hatalmas munkát végzett: elolvasott és feltárt szinte minden tárgyköréhez tartozó dokumentumot nemcsak az irodalom, hanem a társalmi művészetek vonatkozásában is, s kutatási eredményeit zavarba ejtő bőkezűséggel osztotta meg olvasóival. Az első orosz nyelven megjelent marxista elkötelezettségű szürrealizmus-monográfia felbecsülhetetlen érdeme az *izmustörténet e fejezetének világjelenségként való értékelése, s az az ok-okozati összefüggéseket feltáró vizsgálódás, mely a lényegében azonos társadalmi-történelmi viszonyok megszállásából kö-*

*vetkező útkeresést* tekinti az irányzat kiváltó okának. Ezért igen jelentős fejezete a műnek az a világirodalmi kitekintés, mely a lényegmeghatározó francia szürrealizmus mellett beszámol a mozgalom kontinenshatárokat feloldó elterjedéséről is. A belga, svájci, olasz, spanyol, mexikói, észak- és dél-amerikai változatok mellett szó esik a szürrealizmus közép- és kelet-európai (cseh, jugoszláv, lengyel és román) térhódításáról is, s az irányzat adott nemzeti irodalombeli jelentőségének függvényében részletesen, illetőleg utalásszerűen értékeli azt. Törvényszerű tehát, hogy a hatalmas ismeretanyag ellenkező előjellel is felveti a bőség zavarának problematikáját. A szürrealizmus alkotóinak és alkotásainak zuhataga, az események körüli másodlagos történetek, s az esszéíró — egyébként műve úttörő jellege miatt érthető — mindent elmondani akarása következtében minden alkotói jószándék ellenére hiányzik Andrejev kötetéből az az általános esztétikai-ideológiai jegyeket összefoglaló szintézis, mely a szürrealizmust az avantgarde irányzatok között betöltött sajátos helyzete következtében megillette volna. S a könyv adatbősége sem pótolja ezt a fogyatékossgát. Szerencsésebb lett volna az irányzat történeti, elméleti és gyakorlati kérdéseit közös platformon, néhány igazán jelentős esemény, alkotó és alkotás középpontba állításával tárgyalni. Ez esetben ugyanis a szerző az adatok és főleg — a jelen struktúrában egyébként szükségeszerű — ismétlések bizonyos hányadát eleve kiküszöbölhette volna.

Az apróbb fogyatékossgok ellenére is pontos, árnyalt és hiteles alkotás Andrejev professzor monográfiája. Minden bizonynyal kézikönyvként ösztönöz majd az avantgarde történetének szovjetunióbéli továbbkutatására, annál is inkább, mert a szerző a szürrealizmus története kapcsán a két világháború közötti európai irodalom egészét érintő vitás kérdések sorozatának tisztázását is vállalta.

MIKÓ KRISZTINA

Héctor P. Agosti: *Defensa del realismo*. Argentina, 1962. Editorial Lautaro, 188.  
Cuaderno de bitácora. Argentina, 1965. Editorial Lautaro, 181.

Héctor P. Agostinak a negyvenes-ötvenes években megjelent tanulmányai a latin-amerikai marxista irodalomtudomány alapvető munkái.

A Lautaro Kiadót azonban nemcsak az ösztönözte összes műveinek újra kiadására. Mert bár Agosti irodalomesztétikai, iroda-

lomszociológiai műveinek ma elsősorban történelmi jelentőségük van, a kontinens irodalmának reneszánszával ismét megnövekedett az érdeklődés az argentin gondolkodó munkái iránt, melyek számos tekintetben ma is érvényes elemzésekkel járulnak hozzá a földrész irodalmi tendenciáinak megértéséhez.

Egyik legsikeresebb tanulmánykötetében, az 1945-ben megjelent *Defensa del realismo*ban [A realizmus védelme] — melyben Marx, Engels, Gramsci, Lukács, Mariátegui és mások nyomán, széles körű tájékozottsággal és nagy műveltséggel a szocialista realizmus lehetőségeit kutatja — még a világirodalmat állítja a középpontba és ilyen alapállásból igyekszik következtetéseket levonni a latin-amerikai kontinenset illetően. Ragaszkodik például *La encrucijada del surrealismo* [Válaszúton a szürrealizmus] című tanulmányában azokhoz a sajátos gazdasági-társadalmi motivációkhoz, melyek hatására kifejlődtek az európai avantgarde irányzatok, s így nem érti meg és elutasítja a szürrealizmus jogosságát a latin-amerikai irodalomban.

Az első kiadásban 1949-ben megjelent *Cuaderno de bitácora* [Hajónapló] című kötetében azonban már a dél-amerikai, elsősorban az argentin irodalom a kiindulópont. Elemzései hátterében a Sarmiento és Bello múlt századi vitája óta folyamatosan napirenden levő probléma, az európai és a latin-amerikai kultúra viszonya áll. A La Plata vidékén a múlt század harmincas éveiben, a Rosas-diktatúra vége felé, a földrészen páratlan törekvések kezdődtek a feudális viszonyok felszámolására. Az úgynevezett 37-es nemzedék és különösen vezéralakja Esteban Echeverría gondolatainak tanulmányozásával tár fel Agosti olyan igazságokat, melyek választ adnak a sajátos latin-amerikai társadalmi-kulturális fejlődés egy igen fontos szakaszára.

Az echeverriai gondolatmenet folytatásával négy megkülönböztető jegyet sorol fel:

1. Latin-Amerika olyan gyarmat volt, melyen a számos fejletlen nyelv helyét egy gazdag, hajlékony nyelv foglalta el.

2. Azt a kasztíliai nyelvet kapták örökölni, amely a többi hispán nyelven is diadalmaskodott.

3. Olyan európai hatalom gyarmatosította ezt a területet, amely abban a korban — a XVI. században — a többi európai ország kapitalista fejlődésével szemben, talán leginkább őrizte meg a feudális viszonyokat.

4. A kopár, kiskirályok által szétszabdalt földrész gazdasági-társadalmi feltételei a nemzeti egység után kiáltottak.

Agosti történelmi alapon vezeti le a Spanyolországtól való elszakadás szükség-

ességét, de egyben rámutat arra is, hogy a nemzetté válás körülményei mennyiben befolyásolták a további fejlődést. Mint a fenti pontokból is kitűnik, a folyamatot elsősorban a kultúra, az irodalom területén követi nyomon, nem kis teret szentelve az irodalmi nyelv kérdésének, amely a mai latin-amerikai irodalomnak is egyik központi problémája. Azt a háromlépcsős fejlődést, melyet Mariátegui az egyik legnagyobb hatású latin-amerikai marxista gondolkodó, a Perui Kommunista Párt alapítója úgy jellemzett, hogy az „gyarmati, kozmopolita és nemzeti volt”, kiegészítette egy negyedik lépcsővel, az észak-amerikai imperializmus kulturális inváziójával a „Coca-Cola kultúrával”, mely más eszközökkel, mint az egykori spanyol gyarmatosítók, de ismét a nemzeti jelleg elvesztésével fenyeget.

Héctor P. Agosti rámutat, hogy akárcsak a történelem folyamán, a nemzeti irodalom fejlődése most is szükségszerűen összekapcsolódik a függetlenség kérdésével.

KEPES ANDRÁS

L. M. Bartelski: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939—1944*. Kraków, 1974. Wyd. 3. Wydawnictwo Literackie, 185.

A nálunk is jól ismert T. Rózewicz *Megmenekült* c. versében az elsők között szólalt meg a világháború borzalmait túlélő lengyel költők hangján. Alighanem erre gondolva adta L. M. Bartelski először 1963-ban kiadott esszégyűjteményének *A megmenekültek genealógiája* címet. A fegyveres ellenállásban és az illegálitásban kényszerített lengyel kulturális élet szervezésében tevékeny részt vállaló író munkásságában a háború és a német megszállás problematikája dominál. (A varsói felkelésről szóló könyve magyarul is megjelent.) Tárgyalt műve a 20-as évek elején született, az irodalomban 1939—44 között jelentkező nemzedék tevékenységének és a tragikus korszak lengyel irodalmi életének figyelmet érdemlő dokumentuma.

Bartelski könyvének, amely akár irodalomtörténeti esszeregénynek is nevezhető, a 60-as években úttörő jelentősége volt. A háború idejének irodalmáról előtte nem jelent meg szintézis igényű monográfia, sőt — Baczyński kivételével — ezen időszak szépirodalmi termésének kiadására is alig került sor. Bartelski műve azonban nem jelenti az illegális irodalmi élet egészének történeti összefoglalását. „Tisztában vagyok azzal, hogy — a teljesség megragadásának szándéka ellenére — inkább csak egy

irodalmi csoport, a »Művészet és Nemzet« képét rajzoltam meg, amelyhez a legszorosabban kötődtem, mint azoknak az éveknek objektív krónikáját” — vallja a szerző 1959-ben írt előszavában. A kiadó természetesen kiegészíthette volna a könyvet a 60-as évek kutatási eredményeinek ismertetésével. Maga Bartelski az 1974-es kiadás bevezető soraiban arra hivatkozik, hogy a tárgyalt korszak alaposabb ismerete birtokában a későbbiekben visszatér e témához.

A 15 fejezetből álló kiadvány túlnyomó része az említett „Sztuka i Naród” köré csoportosuló költők, *W. Bojarski, T. Gajcy, L. Ż. Stroiński, A. Trzebiński* és mások tevékenységével, munkásságával foglalkozik. Bemutatásuk kapcsán — Bartelski kétségtelen érdeméért — feltárul a nehéz évek egész szellemi életének kibontakozása, légköre. A szerző érzelmileg is erősen kötődött a „Művészet és Nemzet”-hez, ezért részben érthető, hogy nem végezte el a nacionalista ideológiához közelálló csoportosulások politikai programjának elemzését. Az irodalmi program megvalósításának taglalásában számos értékes következtetést találunk. Ilyen pl. a VI., ill. IX. fejezet, amelyekben a realisztikus költői konvenciók akkori erőtlenségéről és a nagy romantikusok, elsősorban C. K. Norwid hatásáról ír.

A személyes élményekből adódó feszélyezettség eltűnése teszi meggyőzőbbé, plasztikusabbá a Droga c. folyóirathoz kapcsolódó, ma is kiemelkedő jelentőségűnek tartott *K. K. Baczyński* és *T. Borowski* írói portréját. (Petőfire vagy József Attilára gondolva Bartelski egy megállapításával szállunk vitába: „A költő [Baczyński] csak húsz éves, tehát olyan korú, amikor a fiatalok — ha csak nem számítjuk ide A. Rimbaud kivételes példáját — alig tudják az egyik szót a másikhoz fűzni [...] és számukra olyan formai és lényegében másodrendű kérdések, mint a ritmus vagy a rím, olyasmivé válnak, ami a legfontosabb.” —) Szintén a sikerültek közé tartozik a Dźwigary c. folyóirat köréből induló két „megmenekült”, a lengyel irodalom élvonalábakésőbb kerülő *R. Bratny* és *W. Zalewski* bemutatása.

A szerző kisebb biztonsággal mozog a szocialista és kommunista írócsoportok körében. Ezzel magyarázható, hogy könyvében inkább csak adalékokat, információkat találunk a háború lengyel irodalmában ugyancsak jelentős szerepet játszó vonulatról. Bartelski azonban nem irodalomtörténetet írt, és a személyes élmények ereje, valamint az általa feldolgozott tényanyag mennyisége így is nagy tudományos és informatív értékkel bír.

MOLNÁR ISTVÁN

A. Sandauer: *Bez taryfy ulgowej*. Kraków, 1974. Wyd. 3. Wydawnictwo Literackie, 205.

Artur Sandauer először 1959-ben kiadott esszéketetének rendkívül élénk visszhangja volt Lengyelországban. Bár a kritika vitába szállt több megállapításával, 1966-ban és 1974-ben ismét megjelent. A *Kedvezményes tarifa nélkül* olyan cikkgyűjtemény, amely a XX. századi lengyel irodalom iránt érdeklődő magyar polonisták figyelmét sem kerülheti el.

A legismertebbek közé tartozó kritikus az 50-es évek óta következetes harcot folytat az írói programok felfrissítéséért, küzd a követendő példák mellett sablonokat, sémákat is örökölt hagyó irodalmi hagyományok ellen. A szellemes és gyakran igen merészen értékelő esszéista azon fáradozik, hogy a lengyel irodalom és az európai avantgarde törekvéseit összekötő szálakat megmutassa, erősítse. A marxista Sandauer sokoldalú kritikus közéleti módját és az irodalmi közvélemény szerint túlzottan személyes értékrendszerét dokumentálja ez a válogatás is. Az itt közölt írások túlnyomó része 1957 és 1965 között jelent meg első ízben, különböző folyóiratokban.

A könyv és az első rész címadó esszéje szinte páratlan vihart kavart, de igen nagy visszhangja volt a bevezető „ciklus” további három darabjának (*Egy bizonyos díjról, A nem-valóság iskolája és annak növényedéke, A Mlodziak család kezdetei, tündöklése és bukása*) is. Sandauer a pamflet eszközeivel frontális támadást intézett a modern lengyel irodalom elismert alkotóinak egyes módszerei ellen. E négy esszében bírálja A. Rudnicki „kokettáló” pszichologizmusát, melodramai megoldásait, J. Andrzejewski túlzottan didaktikus, „iskolás” moralizálását, T. Boy-Zeleński, A. Slonimski és az esszéíró J. Kott felszínes haladáskultuszát, a polgári racionalizmus náluk domináló, anakronisztikus értelmezését-dicsőítését. A kritikus megjegyzésekből kijut az 50-es évek fiatal tehetségeinek, M. Hłaskónak is, aki — Sandauer szerint — a változó irodalmi divatnak hódolva naiv brutalitás-kultuszt teremtett.

A kritikus elsődleges célja a lengyel irodalmi hagyományokban a szükségesnél mélyebben gyökerező alkotói magatartásformák bírálata volt. Az a véleménye, hogy a merevvé vált írói alapállás teszi lehetetlenné a művekben ábrázolt korszak valóságának mélyreható feltárását. Sandauer szerint a 40–50-es évek egyes lengyel írói elavult (gyakran XIX. századi) irodalmi sémákhoz ragaszkodnak, amelyekhez az olvasók és kritikusok is hozzászóltak, és amelyek létjogosultságát meg sem kérdőjele-

zik. A *Bez taryfy ulgowej* szerzője kimondja, hogy az ilyen alkotóképpen a hagyományok által szentesített „pókok” és „álarcok” hamisságát nem leplezik le, ami pedig az irodalom fontos feladata lenne.

Sandauer szerint W. Gombrowicz munkássága mutatja a lengyel irodalom előreívó útját. A 30-as években kibontakozó és a 60-as években újrafelfedezett író volt az, aki tagadta az emberi (és alkotói) személyiség hagyományos lengyel irodalmi értelmezését. A kritikus a látszat, a konvenciók és a magukat túlélte modellek kompromittálását tartja az irodalom fő feladatának. Ennek megoldása K. I. Gałęzyskinek és a Sandauer által újrafelfedezett B. Schulznak is sikerült.

A következő részben a szerző az előbbi ciklus bírálóinak válaszol három cikkében. „Ebben a könyvben inkább a korról, mint az írókról beszélek, és nem egész munkásságukról szólok, hanem csak arról a szakaszról, amelyben megintottak. Innen a könyv elkerülhetetlen egyoldalúsága” — írja álláspontját védve.

Az esszégyűjtemény harmadik részében a 60-as években keletkezett, publicisztikai jellegű írásokat találunk, amelyekben Sandauer a cenzúra, a különböző módszerekkel torzító-ködösítő kritika és a rossz műfordítások ellen emeli fel szavát. A kötet utolsó része az előbbi ciklus körül kialakult vitába enged bepillantást. Hasznosabb lett volna helyettük az 1. kiadás elméleti jellegű esszéinek újraközlése.

MOLNÁR ISTVÁN

**Csehi Gyula: A baloldali forrásvidék. Tanulmányok, arcképek, jegyzetek a romániai szocialista irodalom történetéhez.** Kolozsvár, 1973. Dacia Könyvkiadó, 279.

Csehi Gyula, a romániai magyar irodalomtörténetírás reprezentánsa, új tanulmánykötetében a romániai szocialista irodalom forrásairól, kezdeteiről frott tanulmányait, esszéit, cikkeit gyűjtötte össze. Kötetének feldolgozott anyaga időben a múlt század utolsó harmadától (Constantin Dobrogeanu-Gherea) az 1970-es évekig (Nagy István, Kacsó Sándor, Kovács István önéletrajzai) terjed, tematikájában pedig felöleli a szocialista irodalom első kísérleteitől a baloldali értelmiségnek a forradalom felé vezető útján át a szocialista kritika és esztétika megszűlésének bemutatásáig a baloldali, haladó kulturális áramlatok legfontosabb eredményeit, csoportosulásait, személyiségeit. A kötet megközelítési módszerei is változatosak; találunk benne összefoglaló kortanulmányt és szociológiai elemzést, életrajzi pályaképet és fi-

lológiai jegyzeteket, esszét, riportot és kritikátörténeti tanulmányt. Csehi a kötethez írt előszó szerint saját fiatalkoráról, baloldaliságáról, kialakuló, és egész életét végigkísérő forradalmi öntudatáról is vall a könyv tanulmányaival, az irodalomtörténetírás, a memorialisztika; a tudomány módszereivel. Nem csoda tehát, ha adatok, dokumentumok, személyes emlékek sokaságát sorakoztatja fel illusztrációként, érvként, néhol perdöntő bizonyítékként olyan irodalomtörténeti kérdések tárgyalása során, amelyek előtte jórészt feltáratlanok voltak. Legfőbb tudói erénye a gazdag anyagismeret, a dokumentatív hűség és filológusi pontosság, ahogy azt az általa idézett Sainte-Beuve kívánja a kritikustól, aki „vegye körül magát a dokumentumok és vallomások elképzelhetően teljes tárával, és így álljon neki munkájának”. Ezt tartja szem előtt Csehi is, amikor témáinak kidolgozásához hozzákezd, ezt az adatszűrű biztonságot, tudói pontosságot érezzük minden sora mögött. A tanulmánykötet négy, tematikailag jól elkülöníthető fejezetből áll. Az első egység, Az „*Ecclesia pressa*” irodalmi élete két egymásra rímelő, egymás témáját, problematikáját folytató tanulmányt tartalmaz a szocialista irodalom kezdeteinek korszakáról. Az első tanulmány a szocialista irodalom kutatásáról vall az irodalomszociológia, a műveltségkutatás eszközeivel, kapcsolódva a szerző *Munkásosztály és irodalom* című korábbi kötetének tematikájához. Ismerteti a munkások különböző rétegei körében végzett felmérésének módszereit, kérdéseit, legfőbb tanulságait, nem feledkezve meg a munkásművelődésnek a szocialista művészetre gyakorolt visszahatásáról sem. Érdekes egyéni megfigyelésre vall, ahogy határozott választvonalat húz az irodalom esztétikai értéke és társadalmi értéke között, és aktuális politikai szempontból az utóbbit részesíti előnyben, miközben elismeri, hogy hosszú távon az előbbi kritérium az elsődleges. A fejezet másik tanulmánya ugyanezt a kérdést — a szocialista irodalom értéke és hatása — közelíti meg a másik oldalról, az irodalom oldaláról. A romániai magyar irodalom forrásvidékét járja végig, számat vetve a kiadói és tudományos eredményekkel, feladatokkal, hiányosságokkal.

A kötet második nagy fejezete az *Arcképek* címet viseli, és öt romániai magyar alkotó, Nagy Dániel, Szabédi László, Salamon László, Szilágyi András és Horváth Imre pályaképet vázolja fel. A tanulmányok eredetileg bevezetőnek készültek az alkotók egyes köteteihez, jellegüket tehát megírásuk célja határozza meg elsősorban: népszerűsítő, pályaképszerű összefoglalók neves, vagy az irodalomtörténet homályá-



ból épp Csehi által napfényre emelt írókról, költőkről. Vannak köztük munkásszármazásuk és a forradalom vállalásáig eljutó polgári értelmiségiek; nem egynek igazi jelentősége Csehi mutat rá először.

A kötet harmadik egysége három alkotó (Nagy István, Kacsó Sándor és Kovács István) önéletrajzi kitételeit mutatja be. E három író élete és munkássága a XX. századi romániai magyar irodalom és történelem legtagasabb horizontját fogja át, elemzőjüknek is hasonló széles látókörrel kell tehát rendelkeznie. A szerző rendelkezik ezzel a széles korismerettel, és vállalt feladatát még nehezíti is azzal, hogy az egyes alkotók önéletrajzeit párhuzamosan, összefüggéseiket is kutatva elemzi. Eközben óhatatlanul előfordul néhány, nem a tárgyból fakadó párhuzam is.

A kötet utolsó fejezete Constantin Dobrogeanu-Gherea életét, munkásságát, kritikai és esztétikai nézeteit ismerteti és elemzi egyetlen összefüggő, nagyívű tanulmány keretében.

LICHTMANN TAMÁS

**Péter Nagy: Libertinage et révolution.** Collection Idées. Paris, 1975. Éditions Galilimard, 160.

A XVIII. század kutatása újabban mindenütt erősen megélnélt és több, eddig csaknem ismeretlen területet iktat be érdeklődése körébe. A sok mindenre kiterjedő részletkutatások során egyre inkább kezdjük felismerni, hogy a század egyik nagy mozgatóereje, a felvilágosodás nemcsak a filozófia történetének egyik jelentős fejezete volt. Az eszmék világa mellett a mindennapi élet mentalitásának, érzelmeinek, sőt gyakorlatának számos megnyilatkozását szintén a felvilágosodás fogalma alá vonhatjuk. Arra is kísérlet történt már, hogy irodalmának, képzőművészetének és zenéjének stílusát, a túlságosan szélesnek bizonyult klasszicizmus, rokokó vagy a preromantika helyett egy sajátos style des Lumièresben jelöljük meg. Az újabb kutatások emellett azoknak a korábbi szkémáknak további használatát is kezdik kérdésessé tenni, amelyek e gazdag, és bonyolult század megnyilatkozásait, így többek között a ráció és az érzelm, az arisztokratikus libertinage és a polgári erkölcsösség egymással mereven szembeállított ellentétpáirai segítségével próbálták megközelíteni.

Nagy Péter előttünk levő könyvét épp azzal jellemezhetjük, hogy az a kínálkozó szkémák helyett közvetlenül az írói művekből bontja ki mondanivalóját. Olyan művekből, amelyek elolvasását mindmáig nagymértékben megnehezíti, hogy jó részü-

ket a nagy könyvtárak „enfer”-jei zárják el a kutató elől, s új kiadásai is (bár egyre szaporodnak) leginkább a sikamlós könyvek gyűjtői számára készített a bibliofil vagy albibliofil ritkaságok közé tartozó szorozatokban lelhetők fel. De azt az előítéletet is le kellett győznie, amely még az irodalom kutatóit is sokáig visszatartotta attól, hogy el merjenek mélyedni azokban az egyébként intelligensen és szabadszájúan szellemes íróknak a műveiben, akiket Nagy Péter a libertinage írói gyanánt mutat be. Nemrégén még egy olyan sokféle irányban nyitott kritikus is, mint Etiemble, arról tett vallomást, hogy csak 28 éves korában és akkor is szinte véletlenül fedezte fel a libertin irodalom egyik remekíróját, az ifjabb Crébillont. Nagy Péter, aki maga is mély, finom és eredeti elemzést ad Crébillon fils műveiről, most már nemcsak ezt az elégségs írókat sorolja be a XVIII. század figyelmre méltó szerzői közé. Mellette jó néhány társának portréjáról is lefújta az elmúlt kétszáz év során ráülepedett vastag port.

A libertinage problémájával ugyan előtte is többen foglalkoztak már (A. Antoine, J. R. Charbonnel, R. Pintard, G. Schneider, J. S. Spink stb.), a kutatások hangsúlya azonban rendszerint inkább a XVII. századra vagy legfeljebb a XVIII. század elejére szorítkozott. Későbbi megnyilatkozásairól már kevesebb komoly szó esett, vagy ha igen, az is többször megtörtént, hogy a *libertint* egész egyszerűen a *licencieux*-vel azonosították, amit egyébként annál könnyebben megtehettek, mert maga a kezdeti fogva többjelentésű libertinage kifejezés sem invariáns: az idők folyamán eredeti jelentésének egyik vagy másik összetevője kapott erősebb hangsúlyt, és még a mai használatban is kissé cseppfolyós maradt. Jól tette tehát Nagy Péter, hogy könyvének bevezetésében a libertinage elnevezés valamennyi szemantikai árnyalatát megmutatta, szolgálatot téve azoknak, akiknek nincs módjuk a kérdést tárgyaló s nem mindig könnyen hozzáférhető monográfiák tanulmányozására.

Vizsgálódásainak hangsúlya azonban a libertinage eddig hozzá hasonló igényességgel még meg nem vizsgált XVIII. századi megjelenésére esik. Ennek kapcsán nemcsak Baudelaire-től vett mottójának, azaz annak az igazságot bizonyítja be, hogy „a libertinus könyvek a Forradalmat kommentálják és magyarázzák”. („Les livres libertines commentent donc et expliquent la Révolution”), hanem egy valóságos áramlatot szegmentál a XVIII. század gyakran méltatott, de teljes gazdagságában még mindig nem eléggé feltárt irodalmából. Az érdekes téma érdembeli tárgyalását egyébként a legnehezebbel, azaz a libertinage társadal-

mi gyökereinek feltárásával kezdte el. Erre már csak azért is szükség volt, mert különösen a XVIII. századi megnyilatkozásait illetően a vélemények erősen megoszlanak. Amíg az általa is idézett J. Starobinski a burzsoázia körében is felismeri a libertinage egyes megnyilatkozásait, R. Mauzi erősen tagadja ennek lehetőségét. Az igazság, úgy látszik, valahol a középen van, hiszen a XVIII. század folyamán a francia arisztokrácia és a burzsoázia világában egyaránt erős differenciálódás megy végbe.

Ez arra figyelmeztet, hogy a libertinage társadalmi gyökerei csak dialektikusan ragadhatók meg. A feudális társadalmon belül, ahol az uralkodón és a neki alárendelt hierarchián keresztül minden a vallásos világképben gyökerező spirituális értékeknek van alárendelve, a libertinage megjelenése a bomlás, a dekadencia jele, a polgár számára viszont épp a feudális értékskálától való megszabadulás, az emberi tevékenységek általa minden vonatkozásban megkövetelt szabadságának megnyilatkozása is lehet. Ez a kétféle boldogságfilozófia a valóságban azonban gyakran egymásba játszik. Nagy Péter elemzései jól rámutatnak ezekre az egymásbajátszásokra, amelyek bonyolult voltát különösen konkrét műelemzései során érzékelteti.

Finom elemzései közben mindössze azért volt némi hiányérzésünk, mert bár maga is konstataulta, hogy a libertinus irodalom minden műfajban virágzott, elemzését pusztán a regényirodalomra korlátozta. A színdarabok mellőzését magunk is indokoltan találjuk, ezek ugyanis jórészt hozzáférhetetlen kéziratokban maradtak fenn, vagy elvesztek. Ami azonban a költészet mellőzését illeti, úgy látszik, hogy az irodalomtörténeti közhelyek szuggesztíójára egyébként szerencsére nem sokat adó Nagy Péter ebben az egyetlenség kérdésben mégis annak a régi és még a romantikus esztétikában gyökerező, de ma már aligha tartható felfogásnak hatása alá került, amely nem becsüli eléggé a XVIII. század bájos, szellemes és frivol költészetét. Pedig ez a költészet már csak azért is megérdemelte volna figyelmét, mert egyes darabjai gyakran megzenésítve jártak szájról szájra, és ezzel nagymértékben hozzájárultak a libertinage terjesztéséhez. Ez a kérdés egyébként azért is érdekes, mert a libertinage, úgy látszik, leginkább épp megverselt formáiban érintkezett annak a spontán, naiv, de filozófus hatásokról is megérintett materializmusnak népi és diákos hagyományával, amely mindig nagy örömmel fejezte ki magát a testiség nyelvén.

Mindaz azonban, amit Nagy Péter tollából a libertinus regényekről olvastunk, mégis kárpótolt bennünket, fejtegetései

ugyanis a költészetre is applikálhatók. Így már azok is, amelyek során a kérdés minden eddigi vizsgálójánál élesebben, főképp szabatosan választja el egymástól a valóban libertinus és a pusztán csak érzécsiklandozásra szánt malackodó írásokat. A libertinus irodalomnak ugyanis csak azt nevezi, amely művészi módon dolgozza fel az erotikus témát, egyben a felvilágosult ideológia, sőt politika irányába is kiszélesíti azt. Ez, az eddigiéknél pontosabb, szabatosabb definíció tette lehetővé, hogy racionális rendet teremtsen a rendszerint egy kalap alá vett libertinus regények nehezen áttekinthető seregében. A legjellemzőbb művekből kibontott finom analízisei valóban meggyőztek bennünket arról, hogy ezeknek a köztudatban nagyon is egyformának tartott regényeknek öt típusa, ha nem épp műfaja vagy legalábbis alműfaja különböztethető meg. Vannak közöttük olyanok, amelyekben a szatíra vagy a propaganda hangja dominál, másokban pedig a libertinus nevelés, kaland vagy általában a libertinus erkölcs tükreit kapjuk. Valamennyit jellemzi azonban az, hogy a felvilágosodás jegyében megfogalmazott ismereteket terjeszt. Nagy Péter elemzéseiből kiderül, hogy e regények legkiválóbb szerzői, így különösen Crébillon és Laclos, a libertinage-hoz fűződő kétértelmű kapcsolatuk ellenére, e magatartás komoly kritikáját is magukban hordozzák. És azáltal is előremutatnak, hogy a klasszicizmus megmerevedett hagyományaitól elszakadóban, hol tudatosan, hol ösztönösen keresik és néha már magukévá is teszik a lélektani elemzés és realizmus eszközeit, ami által valójában a felvilágosodás sajátos stílusának egyik, sokban már a jövő fejlődés felé mutató változatát teremtik meg. Balzac, mondja Nagy Péter, „épp úgy sokat köszönhet nekik, akárcsak Stendhal...”

Azok pedig, akik érdeklődnek a XVIII. század napjaink számára is tanulságos világa iránt, azért az értékes hozzájárulásért tartoznak köszönettel, amivel a *Libertinage et Révolution* szerzője járult hozzá a felvilágosodás kultúrájának és irodalmának az eddiginél jobb megismeréséhez. Még a franciánál sokkal szemérmesebb magyar felvilágosodáshoz is. Nemcsak azért, mert a XVIII. század második felétől kezdve a hazai könyvtárak polcain szintén gyarapodni kezdtek azok a libertinus művek, amelyekről Nagy Péter monográfiájában olvastunk. Azért is, mert Galántai Fekete Jánostól Csokonaiig nálunk is nem egy olyan írói megnyilatkozással találkozhatunk, amelyek értékelése Nagy Péter könyve nyomán néhány új szemponttal gyarapodhat.

BARÓTI DEZSŐ

**Meszerics István: Dosztojevszkij szellemi drámája.** Modern Filológiai Füzetek 19. Budapest, 1974. Akadémiai Kiadó, 90.

Dosztojevszkij *Feljegyzések az odúból* c. kisregényének a szakirodalomban eddig legteljesebb — irodalom- és eszmetörténeti, műfaji és poétikai — elemzésével a szerző egyben az életmű egyik legvitatottabb periódusának (1859—64) fő problémáit is újrafogalmazza, eredeti koncepcióról tanúskodó újszerű megoldásokat nyújtva. Következtetéseivel, metodológiai törekvéseivel a tanulmányíró a tudományos igényű Dosztojevszkij-irodalom ama szárnyához, tradíciójához csatlakozik, melynek vívmányai nyomán ma már bizonyítottnak tekinthető, hogy semmiféle eszmei „pálfordulás” a nagy orosz regényíró életútján nem mutatható ki.

Meszerics István már munkájának címében is Dosztojevszkij *szellemi drámáját* hangsúlyozza, maga az elemzés a „*pozitív szemléleti váltás*” történelmi, ideológiai, esztétikai stb. összetevőinek feltárására koncentrál. A cím artikulációja és az elemzés tágabb perspektívája közötti „fáziseltolódás” abban leli magyarázatát, hogy a tanulmány az 1864. évvel záruló évtized szellemi evolúciójában (de az életmű egészét illetően is) kulcsfontosságú szerepet tulajdonít a *Feljegyzések* . . . -nek, amely éppen azáltal lesz — a szerző szerint — „összegző kiindulóponttá”, hogy a „szellemi megrendülés” kulminációs szakaszának, a lezárulás előtti „krízis-pillanat” állapotának (1862—64) volt méltó művészi objektivációja.

Dosztojevszkij művének és egykorú publicistikájának, valamint leveleinek, jegyzetfüzeteinek, kéziratainak együttes korszerűsítésére ágyazott sokoldalú és kimerítő vizsgálata és újraértelmezése eredményeként a tanulmány perdöntő kérdésekben billenti helyre a hazai — de nemcsak a hazai — szakirodalom konceptuális, de sokszor az elemi filológiai tények egyoldalú, történelmietlen vagy éppen nem körültekintő megközelítésén múló kisiklásait. E recenzió keretében meg kell elégednünk két „adalék” érintésével, ám olyanokéval, melyeknek feltárása — mint látni fogjuk — tökéletesen elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy a kisregény eszmei-esztétikai interpretációját a szerző helyes vágányra terelje.

Az egyik ilyen „adalék” minden bizonynyal a tanulmány leglényegesebb tudományos felismeréseinek alapját képezi, nevezetesen, hogy Dosztojevszkij „odúlakója” semmiképpen sem tekinthető kései „felesleges embernek”. Meszerics hitelt érdemlően tudja minőségileg elhatárolni a 10—50-es évek nemesi típusától a *Feljegyzések* . . .

központi alakját akkor, amikor a *plebejus értelmiségi* típusát, olyan történelmi típust határoz meg „személyében”, amelynek felfedezése az orosz regényirodalomban Dosztojevszkij nevéhez és munkásságához fűződik. (Maga az író ezzel kapcsolatban így ír: „Büszke vagyok arra, hogy először tartam fel az orosz többség igazi emberét, elsőként fedtem fel torz és tragikus oldalát . . .”) Meszerics koncepciója éppen erre, a mű értelmzését valóban helyes mederbe bilentő „adalékra” épül. Tudniillik szerinte a *Feljegyzések* . . . nem egyéb, mint az 1830—40-es években eszmélő demokratikus alapállású, plebejus orientációjú orosz értelmiség hatvanas évekbeli világnézeti megrendülésének, a forradalom nélküliség szellemi drámájának művészi megörökítése.

A munka másik elvi jelentőségű tétele, amelynek viszont a szovjet szakirodalomban már komoly tudományos előtörténete van — (Szkafimov, Sklovszkij, Bahtyin, Kirpotyin, Nazirov — eredményeiket a tanulmányíró alkotó módon hasznosítja saját eredeti felfogásának kifejtésében) — az ellen az esztétikai szűkkeblűséggel és történelmietlenséggel jellemezhető értelmezés ellen irányul, mely szerint a mű alap-tendenciája elsősorban a forradalmi demokrácia ideológiáját, különösen Csernisevszkij *Mit tegyünk?* c. regényének eszmeiségét vitató és parodizáló törekvés jegyében született. A mű keletkezéstörténetét is behatóan kutató munka egyértelműen bizonyítani tudja egyrészt azt, hogy a kisregény eszmeiségét meghatározó fő motívumok és a mű alap-koncepciója Csernisevszkij regényének megjelenése pillanatában már lényegében a végleges alkotói szándékot, a kész mű alap-gondolatával harmonizáló elképzeléseket tükrözték. De másrészt, bizonyítást nyert az a sokkal fontosabb eszmei tendenciája a kisregénynek, miszerint az „odúlakó” a XVIII—XIX. sz. polgári, kispolgári szellemiség alaptendenciái ellen hadakozik, s a demokrata tábor szélsőségei ellen csak ott és annyiban, ahol és amennyiben ezzel a polgári ideológiai örökséggel érintkeznek (racionalizmus, hasznosságelmélet stb.). S ennek a „mindenséggel” perlekedő vitának az indoklása abban keresendő, hogy a polgári eszmei örökség megkérdőjelezése a plebejus elkölvezettség alapállás számára szükségsszerűvé éppen az 1861 utáni történelmi válságperiódus elmélyülése miatt válik.

Tehát, a két „adalék” által helyrebillentett műértelmezési kiindulópont egyben rávilágít arra is, hogy a kritikai irodalomban oly gyakori két principiális tévedés lényegében ugyanarról a töről fakad: a kisregénynek — a polgári gondolattal éppúgy megütkező, azt több ponton meghaladó — for-

radalmi demokraciellenes alaptendenciáját csakis a „felesleges emberként” interpretált nemesi hős alkotójának fikciójával, ekkor már mindenképpen múltba tekintő eszményeinek, esetleg liberális törekvéseinek bizonygatásával lehet megmagyarázni. Viszont a polgári szellemiség és a patriarkalizmus minden lényeges korabeli megnyilvánulásának tagadása mint kritikai-eszmei alapállás — olyan pozíció, melynek talajáról hősenek befejezetlen (mert a korban befejezhetetlen) polémiáját ábrázolja Dosztojevszkij — nem teszi többé lehetővé, hogy a „felesleges embert”, aki a szó közvetlen, időzjel nélküli értelmében feleslegessé vált, regényhősként ábrázolják, legfeljebb szatírai figuraként. Ennek egyik irodalomtörténeti bizonyítékát kell látnunk például abban, hogy ez a Gribojedovhoz visszanyúló tradíció az ún. „nemesi” irodalom ágán sem folytatódott, és a nemesi értelmiség történelmi problematikáját továbbra is fenntartó, de plebejus irányultságot képviselő Tolsztoj hőseit már nem „feleslegesnek”, hanem — a haladó nemesség lényegében új helyzetére utalóan — teljesen indokoltan „kereső” hősnek nevezzük.

Meszerics könyvében jól nyomon követhető az az erőfeszítés, amellyel Dosztojevszkij filozófiai, publicisztikai stb. és művészi gondolkodásának közös kulcsát, a nagy orosz gondolkodó intellektualitásának végső — azaz minden gondolati formát meghatározó — posztulátumát igyekszik megragadni. Úgyhogy amikor kisregényét műfaji megközelítésben az európai és az orosz intellektuális próza fejlődésvonalaiba illesztve (Rameau unokaöccse, Szamárbbőr, A túlsó partról, Korunk hőse, A scigríji járás Hamletje stb.) új minőséget képviselő intellektuális krízisregényként határozza meg — olyan művészi objektívációként fogva azt fel, amely egyfelől az alkotó „szubjektív szellemi drámájának epikus kivallása” a megrendülés lezárulása előtt, másfelől a plebejus értelmiség „morális-intellektuális megrendülésének művészi megörökítése” is egyben — akkor az intellektuális próza dosztojevszkiji válfájának distancia-kategóriáját is azon a „végső” ponton igyekszik megragadni, jellemezni és meghatározni, ahol véleménye szerint az író művészi attitűdje a közvetlen fogalmi gondolkodás egyéb nem művészi formáival érintkezik. Ebből következik, hogy a szerzői distancia organonját nem a regényi gondolkodás, az epikus eszközök mechanizmusában jelöli meg, hanem Dosztojevszkij „szociálisan és történelmileg átértelmezett szellemi drámájának” a bázisán létrejövő „eszmei kontroll” tényezőjében; mert ez utóbbi — mint írja — „a szubjektív élmények epikai distanciával való művészi megörökítése felől is elsőrendű

jelentőségű” (110.). Az így értelmezett epikai intellektualitás olyan objektívációt eredményez, amely egyszerre őrzi meg Dosztojevszkij teljes értékű distanciáját az orosz valósághoz, elsősorban a történelmi típusként értelmezhető kortárs gondolkodók és művészek vonatkozásában, mind az ún. „feldistanciát” plebejus hősét illetően.

Külön figyelemre méltó a poétikai rész központi fejezete. Grosszman és Bahtyin megfigyeléseiből kiindulva beható szövegelemzés során — a tematikai mozzanatok kontrapunktikus viszonyán, a vezérmotívumok ismétlődésén keresztül — mutatja ki a kutató a polifónikus szerkesztési elv érvényesülését a kisregényben, miközben feltérképezi azokat a külső, a kor zenei életéből számba vehető impulzusokat és a belső, eszmei-poétikai tényezőket, amelyek a zenei szerkesztési elv tudatos alkalmazását vonták maguk után. E fejezet értékének nemzetközi elismerése nyilvánult meg abban, hogy a leningrádi Irodalomtudományi Intézet Dosztojevszkijnek szentelt jubileumi tanulmánykötetében megjelentette orosz nyelven Meszerics István tanulmányát.

Új adatokban és megfigyelésekben gazdag a könyv Függelékében közzétett három cikk; különösen a kisregényben érintett gondolatrendszerek forrásvidékeit kutató rész.

Meszerics István munkája russzisztikánk jelentős tudományos eredménye, amely egyszerre mozgósít sok-sok előítélettel terhes Dosztojevszkij-képünk radikális felülvizsgálására és az irodalmi alkotások komplex elemzésén nyugvó, felelősségteljes kutatói magatartás kialakítására.

KOVÁCS ÁRPÁD

Lucian Raicu: Gogol sau fantasticul banalităţii. Bucureşti, 1974. Editura Cartea Românească, 431.

Lucian Raicu, a bukaresti irodalmi hetilap, a România literară belső munkatársa, Rebreanuról szóló — írószövetségi díjas — tanulmányából (1967) s heti könyvszemléiből ismert kivételes elemző készségét érvényesíti újabb munkájában is. A Gogol-monográfiában egy kérdéskört vizsgál tüzetesen, s a vizsgálat körébe természetesen bevonja az életrajz tényeit is, de csak annyiban, amennyiben azok a lényegesnek tartott s ezért kiválasztott probléma megvilágításához szükségesek. A kérdést természetesen és a megközelítés módszere miatt nyilván nem lehet definíciószerű tömörséggel megfogalmazni. A több mint négyszáz lap voltaképp megközelítések sorozata, valóban

esszé, azaz kísérlet. Mire irányuló? A könyv modorában így válaszolhatnánk: *Az orr c. elbeszélésben Ivan Jakovlevicsot megkérdezi a körzeti rendőrfelügyelő: „Mondd csak, mit csináltál, amikor a hídon álltál?”* Ivan Jakovlevics — tudjuk — ama orrot pottyantotta onnan a vízbe. Megmondhatná ezt, az igazat? Botrányos felelet volna, annyira valószínű, hogy már-már abszurd. Tegyük föl most e kérdést Gogolnak, javasolja Lucian Raicu, kérdezzük csak meg tőle, mit csinált ő a „hídon”, műveiben, a nem példátlanul, mert szokásosan, hétköznapi módon, a banális botrányos eset után, melynek lényegét így körvonalazza az esszéíró: „Véleményem szerint az emberi szabadság nagy dosztojevszkiji problémájának, hogy ha nincs Isten, akkor *mindent szabad*, Gogolnál s elsősorban *A revizorban* és a *Holt lelkekben* találni meg paradox kezdetét. A különbség az, hogy Gogol nem akar (vagy — nehéz eldönteni — nem mer!) komolyan foglalkozni e nyomasztó kérdéssel, úgy véli, ehhez legillőbb forma a bohózkodás, a triviális groteszk, az álarcos komédiázás. Ha Isten nincs, miért ne volna megengedett, hogy Hlesztakov, Manyilov, Csicikov (épp az említett hiány folytán), legyen s valóság nélküli személyek, azok legyenek, amiknek látszanak, ami mellett döntöttek saját „álarcuk” egy abszurd találékonyágú, képzetű pillanatában? [...] Színészként, a „meggyőződés” eléggé gyanús könnyedségével különböző szerepeket alakítva Gogol rájött, hogy nem pusztán tréfa a legmeglepőbb, legeltérőbb átváltozások e megengedett képessége, és az önhitt emberi „titok” egész jól felcserélhető egy „titokzatos állhatatlansággal” (inkonzisztenciával).

A bevezető idézett mondatainak tételesége jelzi csupán, milyen jellegű kérdéseket tesz föl Raicu a Gogol-szövegeknek. Sorról sorra haladva újraolvassa és kommentálja a műveket, elgondolkoztató észrevételeket tesz Gogol realizmusáról, az ábrázolás szenvtelenségéről, vagyis arról, hogy épp a tárgyyszerű leírás, a „banalitás” miképpen lesz meglepő, meglepetéskeltető, meglepetéskeltető, „fantasztikus”, olyannyira, hogy maga Gogol is meglepetéssel kénytelen tapasztalni: botrány, amit ábrázol, — megtérne tehát Isten-

hez, magyarázkodik, hogy a *Holt lelkek* folytatása napfényes, derűs lesz stb.

A Gogol-művek újraolvasásához kitűnő kalauz a Raicu könyve, termékeny asszociációkat ébresztő olvasmány.

ZIRKULI PÉTER

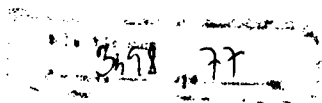
**Rosa Luxemburg: Irodalmi és művészeti írások. Fordította Lissauer Zoltán. A bevezetőt írta és a szöveget az eredetivel egybevetette Szerdahelyi István. Budapest, 1975. Gondolat, 230.**

A megújuló, önmaga őseit és forrásait, legjobb hagyományait kereső marxista gondolat biztos kézzel emelte ki az elmúlt két évtizedben a múltból azokat a nagy értékeket, amelyekre az elmúlt közel fél évszázad alatt a tudatos feledés pora rakódott.

A Marx halála után fellépő nagy teoretikus nemzedék — a századforduló munkásmozgalmának nagy alakjai — minden tévedésével együtt is jobban őrizte az igazi marxista gondolatot, mint azok a teóriák, amelyek csak preconcepciók igazolására ragadtak ki Marx idézeteket. Ezek voltak Lenin kortársai — s ha olykor vitapartnerei is — mégis: legigazabb társai. Elég csak Plehanov nevét leírni, aki szintén ebben az utolsó periódusban kapta meg a magyar könyvkiadástól is életműve reprezentatív bemutatását. Akárcsak most Rosa Luxemburg, aki sorsának tragikus végével és emberi tisztaságával egyszerre érdemelte ki már régen tiszteletünket.

Ez a kézhezálló kis kötet — Szerdahelyi István okos bevezető írásával — most az irodalomra, művészetre érzékenyen reagáló politikai művészetértőt mutatja be. — Két nagy ciklus kér figyelmet a kötetben: *Irodalmi tanulmányok és cikkek* — benne a Mickiewicz-tanulmány; a vulgárszociológizálást korán leleplező *A szociáldemokrata julianusok ellen*, és a Tolsztojjal kapcsolatos írások. — A másik ciklus olvasmánynak sem utolsó: *Művészet és irodalom R. Luxemburg leveleiben*.

VARGA JÓZSEF



# Tartalomjegyzék

## Tudomány-e az irodalomtudomány?

<i>Köpeczi Béla—Bonyhai Gábor: Módszertani eszmélkedés az irodalomtudományban</i> .....	477
<i>Zdenko Škreb: Az irodalomkutatás tudományossága (Ford.: Bonyhai Gábor)</i> .....	486
<i>Dietrich Harth: Fogalomalkotás az irodalomtudományban (Ford.: Bonyhai Gábor)</i> .....	517
<i>Paul Ricoeur: Struktúra és hermeneutika (Ford.: Vajda András)</i> .....	545
<i>Christian Thiel: Mit jelent a „tudományos fogalomalkotás”? (Ford.: Bonyhai Gábor)</i> .....	569
<i>E. D. Hirsch, jr.: A hermeneutika három dimenziója (Ford.: Szegedy-Maszácz Mihály)</i> .....	591

## DOKUMENTUM

<i>R. S. Crane: A kritika nyelvének sokfélesége (Ford.: Zombory Erzsébet)</i> .....	605
---	-----

## VITA

<i>V. V. Ivanov: Egzakt módszerek alkalmazása az irodalomtudományban (Ford.: Gránicz István)</i> .....	624
<i>Sz. Lominadze: Pontos-e az „egzaktság”? (Ford.: Gránicz István)</i> .....	632
<i>A. Begiasvili: A „strukturális” irodalomtudomány határai (Ford.: Gránicz István)</i> .....	637
<i>Tz. Todorov: A poétika meghatározása (Ford.: Vigh Árpád)</i> .....	642
<i>H. Meschonnic: Tudomány vagy írás (Ford.: Vigh Árpád)</i> .....	647
<i>Vigh Árpád: Meschonnic és Todorov olvasásához</i> .....	649

## FÓRUM

<i>Gerhard Frey: A hermeneutikai és a hipotetikus-deduktív módszer (Ford.: Bonyhai Gábor)</i> .....	654
---	-----

## KÖNYVEK

Julia Kristeva: Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ( <i>Szegedy-Maszák Mihály</i> )	668
Alexandra Indrieș: Corola de minuni a lumii. Interpretarea stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga ( <i>Szabó Zoltán</i> )	670
Semiotica folclorului. Abordare lingvistico-matematică. Sub redacția prof. Solomon Marcus ( <i>Szabó Zoltán</i> )	670
Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás ( <i>Kocziszký Éva</i> )	671
Pierre Abélard — Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII <sup>e</sup> siècle ( <i>Hopp Lajos</i> )	673
Sévigné's levelei. Előszó: Gyergyai Albert ( <i>Hopp Lajos</i> )	674
Jean-M. Horemans: Robert Goffin le poète au sang qui chante. Avec un poème inédit „Wallonie la Douce” ( <i>Ferenczi László</i> )	674
Henri Grange: Les idées de Necker ( <i>Ferenczi László</i> )	675
Eighteenth Century Studies. Presented to Arthur M. Wilson ( <i>Ferenczi László</i> )	675
Josef Hrabák: Poetika ( <i>Hanko Jánosné</i> )	676
Abádi Nagy Zoltán: Swift a szatirikus és a tervező	678
E. Kiss Katalin: Shakespeare szonettjei Magyarországon	678
Szenczi Miklós: Valóság-hűség és képzelet ( <i>Szilassy Zoltán</i> )	678
Weimar és a német klasszicizmus. Összeállította és a jegyzeteket írta: Walkó György ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> )	679
Gero von Wilpert: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen ( <i>T. E. I.</i> )	679
Gabriele Sterner: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft ( <i>Varga József</i> )	680
Вл. И. Немирович-Данченко: О творчестве актера ( <i>Peterdi Nagy László</i> )	680
Л. С. Андреев: Сюрреализм ( <i>Mikó Krisztina</i> )	681
Hector P. Agosti: Defensa del realismo — Cuaderno de bitácora ( <i>Kepes András</i> )	682
L. M. Bartelski: Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939—1944 ( <i>Molnár István</i> )	683
A. Sandauer: Bez taryfy ulgowej ( <i>Molnár István</i> )	684
Csehi Gyula: A baloldali forrásvidék. Tanulmányok, arcképek, jegyzetek a romániai szocialista irodalom történetéhez ( <i>Lichtmann Tamás</i> )	685
Péter Nagy: Libertinage et révolution ( <i>Baróti Dezső</i> )	686
Meszerics István: Dosztojevszkij szellemi drámája ( <i>Kovács Árpád</i> )	688
Lucian Raicu: Gogol sau fantasticul banalității ( <i>Zirkuli Péter</i> )	689
Rosa Luxemburg: Irodalmi és művészeti írások ( <i>Varga József</i> )	690

## Содержание

### Разве литературоведение — наука?

<i>Бела Кепеци—Габор Боньхай</i> : Методологическая рефлексия в литературоведении .....	477
<i>Зденко Шкроб</i> : Научность литературного исследования (Пер. Габор Боньхай) .....	486
<i>Диетрих Хартх</i> : Образование понятий в литературоведении (Пер. Габор Боньхай) .....	517
<i>Пауль Рикер</i> : Структура и герменевтика (Пер. Андраш Вайда) .....	545
<i>Кристиан Тьел</i> : Что значит «создание научных понятий»? (Пер. Габор Боньхай) .....	569
<i>Э. Д. Хириш, млд.</i> : Три измерения герменевтики (Пер. Михай Сегеди-Масак) .....	591

### ДОКУМЕНТЫ

<i>Р. С. Крейн</i> : Многообразие языка критики (Пер. Эржебет Зомбори) .....	605
--	-----

### ДИССКУССИИ

<i>В. В. Иванов</i> : Применение эзактных методов в литературоведении (Пер. Иштван Границ) .....	624
<i>С. Ломинадзе</i> : Точна-ли «эзактность»? (Пер. Иштван Границ) .....	632
<i>А. Бегиашвили</i> : Границы структуралистского литературоведения (Пер. Иштван Границ) .....	637
<i>Т. Тодоров</i> : Определение поэтики (Пер. Арпад Виг) .....	642
<i>Х. Мешонниц</i> : Наука или сочинительство (Пер. Арпад Виг) .....	647
<i>Арпад Виг</i> : При чтении Тодорова и Мешонница .....	649

### ФОРУМ

<i>Герхард Фрей</i> : Герменевтический и гепотетико-дедуктивный методы (Пер. Габор Боньхай) .....	654
---	-----

### КНИГИ



## SOMMAIRE

### La science littéraire est-elle scientifique?

<i>Béla Köpeczi — Gábor Bonyhai</i> : Réflexion méthodologique dans la science littéraire .....	477
<i>Zdenko Škreb</i> : Le caractère scientifique de la recherche littéraire (traduit par <i>Gábor Bonyhai</i> ) .....	486
<i>Dietrich Harth</i> : La conceptualisation dans la science littéraire (traduit par <i>Gábor Bonyhai</i> ) .....	517
<i>Paul Ricoeur</i> : Structure et herméneutique (traduit par <i>András Vajda</i> ) .....	545
<i>Christian Thiel</i> : Que signifie la conceptualisation scientifique? (traduit par <i>Gábor Bonyhai</i> ) .....	569
<i>E. D. Hirsch, jr.</i> : Les trois dimensions de l'herméneutique (traduit par <i>Mihály Szegedy-Maszák</i> ) .....	591

## DOCUMENT

<i>R. S. Crane</i> : La diversité du langage de la critique (traduit par <i>Erzsébet Zombory</i> ) .....	605
--	-----

## DISCUSSION

<i>V. V. Ivanov</i> : L'application des méthodes exactes dans la science littéraire (traduit par <i>István Gránicz</i> ) ...	624
<i>S. Lominadze</i> : „L'exactitude” est-elle exacte? (traduit par <i>István Gránicz</i> ) .....	632
<i>A. Begiasvili</i> : Les limites de la science littéraire „structurale” (traduit par <i>István Gránicz</i> ) .....	637
<i>Tz. Todorov</i> : La définition de la poétique (traduit par <i>Árpád Vigh</i> ) .....	642
<i>H. Meschonnic</i> : Science ou écriture (traduit par <i>Árpád Vigh</i> ) .....	647
<i>Árpád Vigh</i> : Pour lire Meschonnic et Todorov .....	649

## FORUM

<i>Gerhard Frey</i> : La méthode herméneutique et hypothétique-déductive (traduit par <i>Gábor Bonyhai</i> ) .....	654
--	-----

## LIVRES

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti Hírlapboltban.

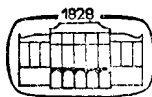
Előfizethető és példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111-010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488., az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban: 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-680.

Előfizetési díj egy évre: 48,— Ft.

***Ára: 15 Ft***

***Előfizetés egy évre 48 Ft***

INDEX : 25.380
----------------



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST